

● Dossier: Centenario de Albert Camus  
**MARINA PORCELLI / ALFONSO  
RANGEL GUERRA / SILVIA MIJARES**

● Albert Camus-Edward Hopper:  
la soledad en el mundo moderno  
**AGNÈS VERLET**

● El individuo demasiado humano:  
cerca de sí, lejos del mundo  
**LEONARDO IGLESIAS**

AÑO 16, NÚMERO 84-85, OCTUBRE 2013-MARZO 2014

# armas y letras

REVISTA DE LITERATURA, ARTE Y CULTURA DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

## *El roce de las letras*

*A Requiem for the XXth Century*

**JONAS MEKAS**

**VERSIÓN DE ROCÍO CERÓN**

Traducir poesía: un  
ejercicio de largo aliento

**CONVERSACIÓN DE JOSÉ JAVIER**

**VILLARREAL Y GABRIELA**

**CANTÚ WESTENDARP**

\$40.00 PESOS

IMÁGENES DE MAYRA SILVA





A Requiem for the XXth Century-Réquiem por el siglo XX  
/ **JONAS MEKAS. TRADUCCIÓN DE ROCÍO CERÓN / 4**

## ALBERT CAMUS (1913-2013)

*Armas y Letras* presenta este dossier con motivo del centenario del natalicio del autor argelino-francés. Inicia con el ensayo de Marina Porcelli sobre cómo opera la dimensión política en las obras de ficción de Camus; el maestro Rangel Guerra nos presenta los comentarios de Camus sobre la obra de Kafka; Silvia Mijares nos ofrece una sucinta biografía del autor y un comentario en torno a su clásico *El mito de Sísifo*. Presentamos además un par de textos de Camus traducidos por Miguel Covarrubias.

Albert Camus: “Lo que está permitido” / **MARINA PORCELLI / 22**

Kafka visto por Camus / **ALFONSO RANGEL GUERRA / 27**

Centenario de Albert Camus / **SILVIA MIJARES / 30**

Carta a su maestro / **ALBERT CAMUS. TRADUCCIÓN DE MIGUEL COVARRUBIAS / 35**

Carnets / **ALBERT CAMUS. TRADUCCIÓN DE MIGUEL COVARRUBIAS / 36**

Cronologías / **38**

Ultramarina/ Mestiza / **INGRID BRINGAS / 41**

Cuatro poemas / **HUGO MUJICA / 47**

## ANATOMÍA DE LA CRÍTICA

Traducción de poesía, un ejercicio de largo aliento / Durante 2012, la Universidad, en coedición con Visor, publicó el libro *Antología. La poesía del siglo XX en Brasil*, preparada por el poeta y traductor José Javier Villarreal. *Armas y Letras* publica una conversación que sostuvieron Villarreal y la poeta **GABRIELA CANTÚ WESTENDARP** en torno a este libro. / **57**

## ANDAR A LA REDONDA

Demasiado humano / **LEONARDO IGLESIAS / 57**

Las relaciones de objeto internas y su función reparadora: la leyenda de YoloXóchitl / A partir de una interpretación psicoanalítica del relato zapoteca-mixe, **ALBERTO VILLARREAL** explica la función reparadora de los objetos en momentos de sufrimiento. / **66**

## TOBOSO

A la letra: De la mano a la luz / **BÁRBARA JACOBS / 72**

Letras al margen: En el centenario de José Revueltas / **EDUARDO ANTONIO PARRA / 76**

La materia no existe: Cómo ir a otro mundo por medio de un elevador / **ALBERTO CHIMAL / 80**

## DE ARTES Y ESPEJISMOS

Trances instantáneos / **SARA LÓPEZ / 82**

No voy a narrar / **MAYRA SILVA / 87**

De la pintura a la novela. *Conversación nocturna* de Edward Hopper-*El extranjero* de Albert Camus / **AGNÈS VERLET** establece conexiones entre la pintura de Hopper y la obra de Camus, partiendo de la premisa de que ambos subrayan la soledad del hombre en la sociedad moderna mostrando personajes de “una inquietante extranjería”. Traducción de **MIGUEL COVARRUBIAS / 89**

## MISCELÁNEA

Homenaje a Carlos Fuentes / “Todo escritor nace con el tiempo contado”, afirma Fuentes en uno de sus muchos libros: una vida a través de la escritura referida por **HUGO VALDÉS**, en memoria del gran novelista mexicano. / **95**



# ÍNDICE

## ♦ CABALLERÍA

Rangel Frías en *Armas y Letras* / **JOSÉ ROBERTO MENDIRI-CHAGA / 100**

Más allá del amor conyugal / **JUAN CARLOS ABRIL / 102**

El sueño de Homero en Cuernavaca / **ADOLFO CASTAÑÓN / 103**

Urdimbre de la palabra / **CORAL AGUIRRE / 104**

*Leche* o las formas poéticas de la resurrección / **ANA LAURA SANTAMARÍA / 107**



Universidad Autónoma de Nuevo León

Dr. Jesús Ancer Rodríguez  
Rector

Ing. Rogelio G. Garza Rivera  
Secretario General

Lic. Rogelio Villarreal Elizondo  
Secretario de Extensión y Cultura

Dr. Celso José Garza Acuña  
Director de Publicaciones

Mtro. Miguel Covarrubias  
covas@prodigy.net  
Director editorial

Lic. Jessica Nieto Puente  
editora\_armasyletras@yahoo.com  
Editora responsable

Lic. Nohemí Zavala  
nohemizav@gmail.com  
Asistente editorial

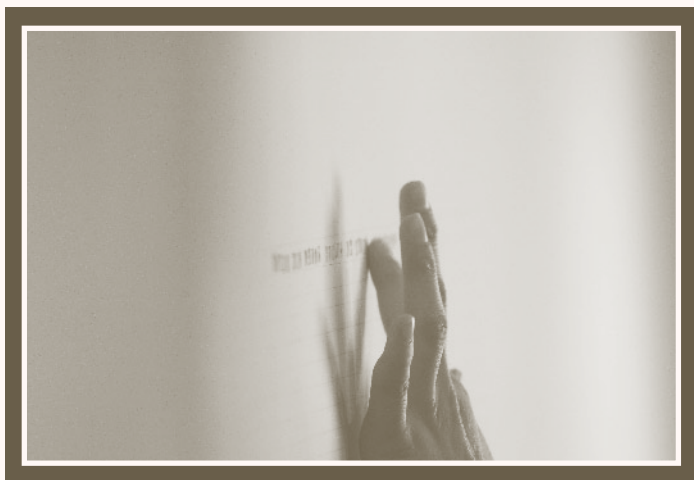
Lic. Verónica Rodríguez  
veronica.rz@gmail.com  
Diseño

*Armas y Letras*. Revista de literatura, arte y cultura de la Universidad Autónoma de Nuevo León N° 84-85, octubre 2013-marzo 2014. Es una publicación trimestral, editada por la Universidad Autónoma de Nuevo León, a través de la Dirección de Publicaciones de la UANL. Domicilio de la publicación: Casa Universitaria del Libro, Padre Mier 909 pte. esquina con Vallarta, Monterrey, Nuevo León, México, C.P. 64000. Teléfono: + 52 81 83294111. Fax: + 52 81 83294111. Editora responsable: Jessica Nieto Puente. Reserva de derechos al uso exclusivo No. 04-2009-061817570300-102, ISSN en trámite ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor, Licitud de título y contenido No. 14,918, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Registro de marca ante el Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial: en trámite. Impresa por: Serna Impresos, S.A. de C.V., Vallarta 345 Sur, Centro, C.P. 64000, Monterrey, Nuevo León, México. Fecha de terminación de impresión: 15 de marzo de 2014. Tiraje: 1,500 ejemplares. Distribuido por: Universidad Autónoma de Nuevo León, a través de la Dirección de Publicaciones de la UANL, Casa Universitaria del Libro, Padre Mier 909 pte. esquina con Vallarta, Monterrey, Nuevo León, México, C.P. 64000.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Prohibida su reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del editor.

Impreso en México  
Todos los derechos reservados  
Copyright 2013-2014



**EN PORTADA: IN A DESERT I DESCEND / 2010 /  
IMPRESIÓN DE TEXTO MARTILLADO SOBRE MURO.  
FOTOGRAFÍA: ROCÍO GARZA**

## *A Requiem for the XXth Century*

✎ JONAS MEKAS

Millennium ended fifteen minutes  
ago,  
I watched it all on TV.  
Fiji, New Zealand, Tokyo, Moscow,  
Paris, etc.  
It happened as I was splicing  
my film, it fell between the splices,  
so to speak. Between the splices of a film  
entitled *As I Was Moving Ahead*  
*Occasionally I Saw Brief Glimpses*  
*Of Beauty*.  
Wiener Waltz is playing on radio,  
a minute ago was the  
Ninth Symphony.

Now I am typing and thinking of  
you, my dear friends,  
in Tokyo, Paris, Hamburg, Vilnius, São  
Paolo, Madrid and many other cities

## *Réquiem por el siglo XX*

~ JONAS MEKAS

*Traducción de Rocío Cerón,  
colaboración especial de José Springer*

Hace quince minutos terminó  
el milenio,  
lo miré todo por TV.  
Fidji, Nueva Zelanda, Tokio, Moscú,  
París, etc.  
Sucedió mientras editaba  
mi película, por decirlo así,  
cayó entre los cortes. Entre los cortes de una película  
titulada *Mientras yo avanzaba*  
*ocasionalmente vi algunos breves resplandores*  
*de belleza.*  
El Vals vienés suena en la radio,  
hace un minuto se escuchaba  
la Novena sinfonía.

Ahora tecleo y pienso en  
ustedes, mis queridos amigos,  
en Tokio, París, Hamburgo, Vilnius, Sao  
Paulo, Madrid y muchas otras ciudades

and towns and villages, some of them  
nameless.

Ah, Peter and Hermann, I almost forgot  
Vienna! That will cost me a bottle of  
Veltliner.

The radio guy is yapping now about all the  
great events of the century.  
But I still have to hear about Apollinaire  
and Vallejo and Buñuel and Trakl, Huidobro,  
Cocteau, Yessenin, Isidore Isou,  
Gertrude Stein, and the donkeys of  
Avila, and Julius and Auguste, and my  
childhood river Roveja, and Maxi,  
Anthology's cat, and the names of all  
the women I loved, and anything that  
really matters and formed the mind & essence  
of my century.

But I don't really care this way or  
that, because Harry Smith, who still lives  
at Anthology /he was heard doing research  
in the Library last night/ —he told me

y pueblos y caseríos, algunos de ellos  
sin nombre.

Ah, Peter y Hermann, icasi olvido  
Viena! Esto me costará una botella de  
vino Veltliner.

El tipo de la radio charla ahora sobre los  
más grandes eventos del siglo.  
Pero todavía debo escuchar algo sobre Apollinaire  
y Vallejo y Buñuel y Trakl, Huidobro,  
Cocteau, Yessenin, Isidore Isou,  
Gertrude Stein, y los burros de  
Ávila, y Julio César y Augusto, y mi  
niñez en el río Roveja, y Maxi,  
el gato del Anthology, y todos los nombres de las  
mujeres que amé, todo aquello que realmente  
importa y que formó la mente y esencia  
de mi siglo.

En realidad no me importa esto o  
aquello, porque Harry Smith, quien todavía vive  
en el Anthology /se le escuchó cuando investigaba  
en la biblioteca anoche/ —me dijo

that everything remains in the stars  
eternally,  
and Harry knew it, Agrippa von Nettesheim  
knew it too, & so knew Giordano Bruno &  
Giuseppe Zevola & Barbara Rubin &  
especially, I am sure of that,  
Storm De Hirsch.

So it's all here now and  
tomorrow, the poets and things that really  
matter, like friendship, love,  
angels, fluttering of butterfly wings  
in China, and things  
like that, and I would include the poetry of  
Jackson McLow, Basho and, absolutely,  
potato pancakes, the kind I make, the kind  
my mother taught me to make / no onions,  
please! /.

So I celebrate it all now, late this  
night, exactly thirty minutes into the  
Third Millennium, and I drink to you all—  
and ah, to Robert Kelly and Tuli Kupferberg too—  
as we move ahead... Dear Gozo, it's all



que todo se encuentra eternamente en las estrellas,  
y Harry lo sabía, Agrippa von Nettesheim  
lo sabía también, lo sabía Giordano Bruno  
y Giuseppe Zevola y Barbara Rubin y  
especialmente, estoy seguro de ello,  
Storm De Hirsch.

Todo está aquí y ahora  
y mañana, los poetas y las cosas que en realidad  
importan, como la amistad, el amor,  
los ángeles, el aleteo de las mariposas  
en China, y cosas  
así, e incluiría la poesía de  
Jackson McLow, Basho y, absolutamente,  
los panqueques de papa, del estilo que yo hago, del estilo  
que mi madre me enseñó a hacer /sin cebollas,  
por favor!/

Celebro todo ahora, ya tarde  
esta noche, exactamente a treinta minutos de entrar  
al Tercer milenio, y brindo por todos ustedes  
—y ah, por ti Robert Kelly y por ti también Tuli Kupferberg—  
mientras avanzamos... Querido Gozo, todo es

a big joke on us, anyways, invented  
by some Zen lunatic or  
Taylor Mead.

NEXT DAY

we sat at Dempsey's /we didn't feel like  
going to the Mars Bar somehow/  
Audrius and Auguste, drinking our Irish amber  
beer. "I saw the morning come," said  
Auguste, "and it was a very clear &  
beautiful morning, so it's a good sign  
for the Millennium."

So we drank to that. Then Auguste said, "Ah,  
remember how they gave us  
all that stuff, in madhouse, the Russians,  
and I used to push it under my tongue  
and later spit it out."  
"I did the same," said Audrius.

This was a conversation absolutely not like in  
Pan Tadeusz by Adam Mickiewicz, but I thought  
it summed up for me the  
Twentieth Century, I mean, the one that people  
are talking about & celebrating,  
not mine.

una gran broma que nos han jugado, no importa, inventada  
por algún lunático zen o  
Taylor Mead.

#### AL SIGUIENTE DÍA

estábamos sentados en el Dempsey's /no teníamos ganas  
de ir al bar Mars por alguna razón/  
Audrius y Augusto, bebían nuestra cerveza ámbar  
irlandesa. "Vi llegar esta mañana", dijo  
Augusto, "se trataba de una clara y  
hermosa mañana, una buena señal  
para el Milenio".  
Bebimos por ello. Después Augusto dijo, "Ah,  
recuerdan cuando nos dieron  
todas esas cosas en el manicomio, los rusos,  
y yo solía ponérmela debajo de la lengua  
para escupirla"  
"Yo hice lo mismo", dijo Audrius.

Esta era una conversación muy distinta a la de  
Pan Tadeusz y Adam Mickiewicks, pero pensé  
que resumía para mí  
todo el siglo XX, aquel del cual  
habla la gente y celebra,  
pero no el mío.

Ah, how many pills, injections did your body  
take, dear Auguste,  
how many injections were forced upon you,  
it's amazing you still play music and sing  
and paint and are alive.

EARLIER that day  
we sat around the Round Table, at  
Anthology. We waited for Masha, but she  
called in, was sick. She had planned to bring  
some Russian herring & cabbage &  
stuff.  
So we had some wine instead.  
How come, we wondered, with all the haloobaloo,  
Y2K and everything, how come there was no mention  
of the Person responsible for it all!  
So we drank to Jesus Christ. Auguste  
drank red Rhone wine, I drank cheap  
Vino Verde because I am all in  
Spain, these days, I think I am half  
Spanish.

Ah, cuántas píldoras e inyecciones tu cuerpo  
soportó, querido Augusto,  
cuántas inyecciones más te pusieron por la fuerza,  
es sorprendente que aún toques música y cantes  
y pintes y sigas vivo.

MÁS TEMPRANO ese día  
nos sentamos en la mesa redonda, en  
el Anthology. Esperamos a Masha, pero ella  
llamó, estaba enferma. Había planeado traer  
un poco de arenque ruso con col  
y otras cosas.  
En lugar de ello, teníamos vino.  
Cómo va a ser, nos preguntamos, con tanta alharaca  
sobre el Y2K y lo demás, ¡cómo es que no se menciona  
a la persona responsable de todo!  
Entonces brindamos por Jesucristo. Augusto  
bebió vino tinto del Ródano, yo bebí  
vino verde barato porque en estos días todo yo  
estoy en España, pienso que soy mitad  
español.

Ah, my friends!

We all had some great times occasionally.

Red, blue, and yellow & orange  
times. Not everything was that black,  
you have to  
admit.

We all saw some glimpses of beauty &  
happiness as we moved ahead, even in  
stagnation,  
as we moved ahead through the horrors of  
the Twentieth Century —did you see the picture  
of the mother carrying a child, in  
Sarajevo, or was it in some other  
bloody place, blood running over the  
child's face, the picture was in  
color. Ah, ah, what a way to begin  
life! Twentieth Century, I hope it will never come back,  
not even in bad dreams, I hope it will be  
swallowed by some deep hole and spat out  
into Dante's circle number  
Nine.

Scars are on our bodies, minds,  
souls even,



¡Ah, mis amigos!  
Algunas veces tuvimos grandes momentos.  
Días rojos, azules, amarillos y naranjas,  
no todo era negro,  
tendrían  
que admitirlo.  
Todos vimos destellos de belleza y  
felicidad mientras avanzábamos, aún  
en el estancamiento,  
mientras avanzábamos entre los horrores  
del siglo XX —¿viste la fotografía  
de una madre cargando a un niño, en  
Sarajevo?, o quizá era otro lugar violento,  
la sangre corría sobre  
la cara del niño, la foto era  
a color. ¡Ah, ah, qué manera de comenzar  
la vida! Siglo XX, espero que nunca vuelva,  
ni siquiera en mis malos sueños, espero que sea  
tragado por un hoyo profundo y escupido  
en el noveno círculo de  
Dante.

Las cicatrices marcan nuestros cuerpos, mentes,  
incluso nuestras almas,

some of us do not always sleep well  
all night —I don't— sometimes we still  
jump up, not knowing why, as horrors  
linger.

But I embrace you, the new Millennium, full of  
hope, fool's hope, trustingly,  
still believing in miracles, Santa Teresa de  
Avila & St.Francis, little birds & bugs  
& I cried for the broken trees of Versailles,  
I still believe in all things unimportant &  
useless for my contemporaries  
as I move ahead,  
as we all do,  
all alone in our essential,  
binding loneliness, still believing in  
Paradise,  
very very invisible but transparently  
shining and  
inevitable.

It's late at night.

algunos no siempre dormimos bien  
toda la noche —yo no— a veces seguimos  
saltando en la cama, sin saber porqué, mientras los horrores  
permanecen.

A pesar de ello, te abrazo, nuevo Milenio, lleno de  
esperanza, de la esperanza del tonto,  
con confianza,  
creyendo aún en los milagros,  
en Santa Teresa de  
Ávila y San Francisco, en los pajarillos y los insectos,  
en los árboles rotos de Versalles por los que lloré.  
Todavía creo en todas las cosas que no son importantes y son  
inútiles para mis contemporáneos  
mientras avanzo,  
como todos,  
todos solos en nuestra esencial  
soledad que nos une, creyendo en  
el Paraíso,  
muy, muy invisible pero de transparencia  
relumbrante e  
inevitable.

Es tarde y de noche.

I can not sleep. It's  
three in the morning. I keep writing.  
What else can I do. What else  
can I do. What else can I  
do.

Even the flesh is not  
burning.  
Eyes, and where are the  
eyes. I want to see the  
eyes.  
Tell me, tell me —and do not  
turn away.  
I want to look into them. But I do not  
dare, from fear what's in  
them—

as I keep moving ahead,  
ahead.

No puedo dormir. Son  
las tres de la mañana. Sigo escribiendo.  
Qué otra cosa puedo hacer. Qué otra  
cosa puedo hacer. Qué otra cosa puedo  
hacer.

Incluso la carne ya no  
arde.  
Los ojos, ¿dónde están los  
ojos? Quiero verlos.  
Díganme, díganme —no volteen la mirada  
hacia otro lado.  
Quiero ver dentro de ellos. Pero no  
me atrevo, siento temor por lo que hay  
dentro—

mientras me muevo y avanzo,  
hacia delante.

*Alvin Curran*

**1913-2013**





# A L B E R T C A M U S :



ILUSTRACIÓN: DAVID NIETO

# "LO QUE ESTÁ PERMITIDO"

♦ MARINA PORCELLI

---

Toda la literatura de Albert Camus es, de alguna manera, una literatura sobre la ética, en el sentido en que coloca al otro en el centro de su problemática. Camus se pregunta sobre cómo es estar con el otro, cuestiona, pone a prueba y tantea, y quizá, estas formulaciones tengan su origen —o encuentren uno de sus orígenes— en esa sentencia famosa que estampó en las notas finales de *El primer hombre*: “Lo que no querían de él”, llega a decir, “era el argelino”. Esta impresión de lejanía, de un “yo” apartado de los demás —el africano en Francia— es una de sus tónicas. Da la impresión, en suma, de que toda la literatura de Camus funciona como hipótesis de comportamiento. En concreto, me refiero a la enajenación de *El extranjero* —valga la redundancia—, la amargura y el cinismo de *La caída*, la soledad empática del médico de *La peste*. En estas novelas, no se trata únicamente de las elecciones de una libertad individual *puesta en situación*, como postula el existencialismo francés, sino que Camus piensa esta libertad en relación con los otros. Esa es la materia de su trabajo, al punto de que toda acción de sus personajes puede ser concebida, también, como acción política. El Camus editorialista es el autor de las notas aparecidas en *Combat*, durante la resistencia francesa, el Camus ensayista escribió un trabajo largo sobre Nietzsche; antes, el famosísimo tratado *El mito de Sísifo*, y ese libraco que le valió la polémica con Sartre, *El hombre rebelde*. Vale decir, ya desde el vamos, nadie negaría la dimensión puramente política que Camus sitúa en su escritura. Pero yo quiero hablar sobre

cómo opera esto en sus obras de ficción, cómo los personajes encaran a los otros *habitantes de la polis*.

No por nada, entonces, el existencialismo articula gran parte de sus planteos a partir de los cuestionamientos que inaugura Dostoievski con el personaje de Iván, en el capítulo de “El Gran Inquisidor” de *Los Hermanos Karamazov*, y no por nada, el giro, “si Dios no existe, todo está permitido”, es una de las sentencias de *Los justos*, la pieza teatral de Albert Camus, estrenada en 1949, que cuenta la historia de un grupo de rusos que, durante la Revolución, decide ejecutar al duque. No por nada, digo, ya que al margen de las distintas posturas críticas sobre Dostoievski, lo que Camus recoge es la idea de que si Dios no rige nuestro comportamiento —si nada ni nadie lo rige, en realidad, más que nuestra elección individual—, si solo nosotros establecemos parámetros para nuestro comportamiento, cuáles son válidos, y cuáles no, para nuestra moral. O quién decide cuáles son válidos, y cuáles no, para nuestra moral. Y aclaro: no se trata de una postura normativa, sino de cuestionar, en definitiva, los fundamentos de estos parámetros. Y la respuesta de Camus será la rebelión.

Condición de la literatura es ser política, habla desde y hacia los habitantes de la polis, involucra al otro en su contemporaneidad. De algún modo, siempre lo refiere. Objetar una literatura *por ser política* supone no entender que toda literatura es una cosmogonía. Objetarla *por no ser política*, también. En distintos grados, lo político constituye la propuesta del autor, su mirada de mundo. Cortázar, por ejemplo, para

salvar esta dualidad que se arrastra desde fines del siglo XIX, opina que en los libros “no hay fórmulas, solo soluciones individuales”. Bien pensado, los problemas aparecen realmente cuando la obra nos parece mala. A nadie se le ocurriría decir que *Los pichiciegos*, por poner un caso —esa novela de Rodolfo Fogwill, sobre la guerra de Malvinas, escrita durante la guerra, que es una suerte de documental falso sobre un grupo de adolescentes que va a las islas—, a nadie se le ocurriría decir, pienso, que la novela toca un tema *demasiado actual* y que por eso mismo es imputable.

Y a la vez, a nadie se le ocurriría objetar *La edad de la inocencia* de Edith Wharton, de 1921, por no mostrar de forma más explícita el comportamiento de una clase, cuando el corazón de la trama se afina en cómo, subterráneamente, el peso ideológico de una clase destruye a los personajes. Solo puede hablarse, entonces, sobre la manera en que opera la tensión entre las dos dimensiones y en cada obra en particular. Eso que el crítico mexicano González Torres resumió como “hacer una literatura que no le dé la espalda a la Historia, pero tampoco se subordine a ella”.

El partaguas por todos conocido sitúa, por un lado, a Rubén Darío, y su desafortunada declaración, “yo no soy juez de mi Historia”, que fundamenta la fórmula “arte por el arte”. Por el otro, el editorial famoso de Emile Zola, “Yo acuso” sobre el caso Dreyfus, y que Jean-Paul Sartre retoma al hablar de “literatura comprometida”, para proponer una literatura explícitamente histórica, explícitamente política, como es *Los caminos de la libertad* —donde Mathew no sabe qué hacer con su vida y su cotidianidad es arrasada por la segunda guerra. Aunque en rigor las palabras de Sartre en la entrevista a Madeleine Chapsal en 1960 fueron “si la literatura no lo es todo para un escritor, no vale la pena perder en ella ni una hora. Eso es lo que yo entiendo por compromiso”.

Yo pienso que *lo político* no es un mérito ni un demérito de la literatura. Pienso que *lo político* la constituye. Está presente tanto en las novelas que se jactan de su vacío ideológico, a caballo de los argumentos típicos de Fukuyama, como en aquellas

historias con buenas intenciones sociales. Y no hay reglas a priori. *Calígula* de Camus o la ya mencionada *Los pichiciegos*, muestran que la distancia histórica no da valor de obra. Que un hecho sea cercano o lejano al momento en que se lo narra no decide si la obra es buena. Y paralelamente, los amplios temas populares

que le gustaba trabajar a ese genio escandinavo que fue Pär Lagerkvist, o los casos de rebelión que re-elabora Carpentier sobre el Caribe —cuando los escribe para volverlos canónicos— demuestran que el tema tampoco determina la calidad literaria.

Pienso, en suma, que *La plaza del diamante*, sobre la guerra civil en España, *Los relámpagos de agosto*, sobre la Revolución mexicana, son obras tan valiosas como los cuentos de Alice Munro, la narrativa suiza de Max Frish, la buena poesía erótica.

Zizek repara en que la cita de Dostoievski —“si Dios no existe, todo está permitido”— no es textual del autor ruso, sino que fue Sartre en *El ser y la nada* el que divulgó esas palabras para la sentencia, y agrega Zizek, “pero el hecho mismo de que esa atribución errónea haya persistido por décadas demuestra que (...) golpea el punto sensible de nuestra edificación ideológica”. Zizek considera una “infamia” el planteo de Dostoievski, y siguiendo a Lacan, invierte los términos —“si Dios no existe, todo está *prohibido*”— al hablar sobre La Ley. Por otro lado, gran parte de la crítica coincide en que “exista o no exista Dios, todo está permitido *siempre*”, entendiendo por “permitir” todo lo que cabe en la dimensión de la posibilidad, todo lo que es posible que suceda. En cambio, para Camus, y esto se ve en *Los justos*, “lo permitido” se enraíza en el universo de “lo legítimo”: lo que es válido o no es válido de acuerdo con la propia moral. Y subrayo *propia*, porque la moral, entonces, una vez que “Dios ha muerto” no es algo heredado, no son los preceptos de clase que debemos seguir, sino que para Camus esas pautas pueden corregirse, cambiarse, amoldarse, deben, al fin de cuentas, *ser elegidas*. Elección que implica necesariamente un cuestionamiento de lo anterior. Se trata de una elección individual que apela a toda nuestra lucidez, a toda nuestra conciencia sobre la

**QUE UN HECHO SEA  
CERCANO O LEJANO AL  
MOMENTO EN QUE SE LO  
NARRA NO DECIDE SI LA  
OBRA ES BUENA.**

## **POR MOMENTOS LA ACCIÓN ES PARA CAMUS EL CENTRO DEL DEBATE: SE OPINA SOBRE ELLA, SE ANALIZAN SUS PRINCIPIOS Y FUNDAMENTACIONES.**

situación, y que exige ya de por sí responsabilidad por la elección misma. Ser libre, para Camus, es elegir. Y elegir es, antes que nada, interrogar lo heredado.

Ahora si Sartre, en *El diablo y el buen Dios*, deja en claro que tanto “el bien” como “el mal” son elecciones posibles; en el mundo de dinámica absurda, tal como lo concibe Camus, la rebelión es clave para no acatar estos parámetros. Y aunque la acción puede en apariencia, en la lógica arrolladora, disolverse del absurdo, no será lo mismo que el médico de *La peste* siga ejerciendo su profesión a pesar de los miles de muertos, o que elija estarse quieto. Lo resume la cita famosa de *El hombre rebelde*:

¿Qué es un hombre rebelde? Un hombre que dice no. Pero negar no es renunciar: es también un hombre que dice sí desde su primer movimiento. [...] da media vuelta. Marchaba bajo el látigo del amo y he aquí que hace frente. Oponer lo que es preferible a lo que no lo es.

La acción, entonces, y muy especialmente, la acción-hacia-los otros, como anoté al comienzo de este ensayo, se ubica en el centro de las problemáticas de Camus. Por momentos, sin embargo, la propuesta de Camus puede resultar paralizadora. Sucede en libros como *El exilio y el reino*, donde los personajes de los cuentos, en situaciones extremas, acaban por *neutralizarse* y *no elegir*, y así finalmente el libro pierde su profundidad. Pero en otros momentos *la acción* es para Camus el centro del debate: se opina sobre ella, se analizan sus principios y fundamentaciones. Esto sucede en *Los justos*, la pieza que referí al principio, y aunque quizá sea finalmente una obra menor, ahí, el modo de actuar es sinónimo de cómo se construye una moral.

Estrenada en el Théâtre Hébertot en el París de posguerra, *Los justos* sucede durante la Revolución rusa, en 1905, y despliega el comportamiento de los

distintos integrantes de un grupo que quiere atentar contra un duque. Agrego que es esencial que se trate de teatro, porque la factura dialógica habilita con más soltura la discusión, los distintos posicionamientos, las argumentaciones. Muestra, en suma, las distintas posibilidades de elección. La cita que sigue es del Acto II, de la edición de Losada:

ANNENKOV: Stepan, aquí todo el mundo te quiere y te respeta. Pero cualesquiera que sean tus razones, yo no puedo dejarte decir que todo está permitido. Cientos de nuestros hermanos han muerto para que se sepa que no todo está permitido.

STEPAN: Nada de lo que pueda servir a nuestra causa está prohibido.

ANNENKOV (*con ira*): ¿Está permitido entrar en la policía y hacer doble juego, como lo proponía Evno? ¿Tú lo harías?

STEPAN: Sí, si fuera necesario.

ANNENKOV (*levantándose*): Stepan, olvidaremos lo que acabas de decir en consideración a lo que has hecho por nosotros y con nosotros.

Entonces resulta claro cómo “lo permitido” implica lo moralmente legitimado, pero legitimado por el grupo, consensuado en la discusión. Ahí se interroga sobre si el accionar debe seguir los fines de una causa, o si debe valer por sí mismo, por eso, durante el atentado, un personaje abandona la acción a la mitad, y otros la enfatizan.

Pero “lo permitido” no es solo lo que habilita el comportamiento individual, también trata sobre lo que cada uno *permite que hagan los demás*. Y frente a los demás que oprimen, que destruyen, que creen que “pueden permitírselo todo”, sin que exista el límite de la otredad, Camus responde con rebelión. Una rebelión que se regula grupalmente y que opera en consenso para establecer su propia moral. Insisto en esto: en que *Los justos* es una obra menor, está más cerca de un ensayo argumentativo que de una pieza teatral, y es una pieza a la que pueden impugnársele muchas cosas pero he querido señalar ese diálogo porque retoma literalmente esa sentencia de Dostoievski y demuestra así cómo el autor francés





piensa *la acción*. Una acción que en él siempre será política, porque es entendida como acción-hacia-los-otros.

Hay algo más. El hecho de que Camus pone literalmente en escena personajes que eligen la muerte. Ya no se trata de elegir solo con el accionar de la vida, sino también en operar sobre nuestra muerte. La cita que sigue también es de *Los justos* y el lector reconocerá ideas que hacen eco con *El mito de Sísifo*.

STEPAN: Yo también tuve vergüenza, una sola vez, y por culpa de los demás. Cuando me azotaron. Porque me azotaron. ¿Sabéis lo que es el látigo? Vera estaba a mi lado y se suicidó en señal de protesta. Yo he seguido viviendo.

La literatura de Albert Camus poco tiene que ver con establecer una norma: plantea situaciones extremas y plantea también algunas de las

reacciones posibles en esas situaciones. Por eso más arriba hablé de sus novelas como hipótesis de comportamiento, y por eso más arriba indiqué también que una literatura que coloca al otro en el centro de su problemática, en el centro de su accionar, es una literatura que se inserta en una dimensión ética.

Qué le pasa a un hombre que mata “porque hace calor”, o cómo un médico intenta rescatar a los otros de una muerte inevitable. Estas preguntas de Camus enlazan un cuestionamiento, un dinamitar constante las reglas que heredamos, develan que nuestro accionar es siempre un accionar elegido, y que debemos responsabilizarnos por esta elección.

Y al margen de las objeciones o apegos que cada lector tenga con los escritos de Albert Camus, seguir dialogando con su obra, a más de cien años del nacimiento del autor, es lo que vale. ●



# KAFKA *visto* POR *Albert* CAMUS

♦ ALFONSO RANCEL GUERRA



El cinco de enero de 1960, falleció Albert Camus en un accidente automovilístico, cuando se dirigía a París. Viajaba en un coche deportivo marca Vega, del que era propietario y conductor Michel Gallimard, su editor. En ese momento se encontraba en la cumbre del reconocimiento mundial, y había recibido el Premio Nobel de Literatura tres años antes, en 1957. El accidente fue fatal por necesidad, pues el vehículo era conducido a gran velocidad y seguramente ésta fue la causa que impidió al conductor evitar el choque, estrellándose de frente con un árbol a un costado del camino. El impacto fue tan terrible que el motor se desprendió del automóvil y quedó a unos 25 metros de distancia. Esto basta para percatarse de la alta velocidad que llevaba el vehículo al producirse el impacto. Hacemos mención a todo esto porque, en atención a las circunstancias en que se produjo

**EL PENSADOR QUE EN AQUEL TIEMPO SE HABÍA OCUPADO DE ANALIZAR LA NATURALEZA DE LO ABSURDO EN LA VIDA HUMANA, PERDIÓ LA VIDA EN UN ACCIDENTE QUE FUE, PRECISAMENTE, ABSURDO.**

el accidente, no puede dejar de calificarse como un suceso absurdo, pues quizá si el conductor hubiera actuado con más prudencia, el accidente pudo haberse evitado. Así, el pensador que en aquel tiempo se había ocupado de analizar la naturaleza de lo absurdo en la vida humana, perdió la vida en un accidente que fue, precisamente, absurdo.

**EL PROBLEMA NO ES SÓLO QUE LO SIMBÓLICO SEA DE DIFÍCIL INTERPRETACIÓN, SINO SOBRE TODO PORQUE LOS SÍMBOLOS SUELEN CONTENER MÁS DE LO QUE EL AUTOR QUISO DECIR. ANTE ESTA CIRCUNSTANCIA, DICE CAMUS, EL LECTOR DEBE LIMITARSE A LEER A KAFKA ACEPTANDO SU JUEGO, SIN PRETENDER DESCUBRIR SUS "CORRIENTES SECRETAS".**

En la obra de Camus, *El mito de Sísifo* se ocupa del estudio del absurdo. Este libro se publicó en Francia el año de 1942,<sup>1</sup> y se tradujo al español en 1953. En las páginas iniciales se expone el tema a desarrollar: lo absurdo y el suicidio. Éste se realiza porque la vida se considera sujeta a lo absurdo. “Quienes se suicidan —escribe Camus— suelen estar con frecuencia seguros del sentido de la vida.” Y un poco más adelante: “En el apego de un hombre a la vida hay algo más fuerte que todas las miserias del mundo. La condena del cuerpo equivale a la del espíritu y el cuerpo retrocede ante el aniquilamiento. Adquirimos la costumbre de vivir antes de adquirir la de pensar”. Una tercera cita de Camus nos ofrece en cierta manera la conclusión del pensamiento expuesto: “El que se mata considera que la vida no vale la pena de que se la viva: he aquí una verdad indudable, pero infecunda, porque es una perogrullada.” El desarrollo de estas ideas se cumple a lo largo del libro, en varias partes: “El razonamiento absurdo”, que comprende cuatro capítulos; “El hombre absurdo”, con tres capítulos; “La creación absurda”, también con tres, y dos partes más: “El mito de Sísifo” y “La esperanza” y “Lo absurdo en la obra de Franz Kafka”. En lo que sigue vamos a ocuparnos sólo de esta última parte.

Al principio de su exposición, Camus afirma que el arte de Franz Kafka está hecho para que el lector relea lo escrito. Esto lo dice porque no todo lo expuesto por Kafka en sus obras revela fácilmente su contenido, bien porque el texto no es lo suficientemente claro, o porque es fácil que el relato conduzca a una doble interpretación. Y esto ocurre, dice Camus, porque Kafka escribe sus obras en forma simbólica. Y aquí el problema no es sólo que lo simbólico sea de difícil interpretación, sino sobre todo porque los símbolos suelen contener más de lo que

el autor quiso decir. Ante esta circunstancia, dice Camus, el lector debe limitarse a leer a Kafka aceptando su juego, sin pretender descubrir sus “corrientes secretas”.

En *El proceso*, el personaje, llamado José K., es acusado pero no sabe de qué se le acusa. Ante esta situación, José K. está dispuesto a defenderse, pero no sabe de qué. Él sigue su vida y sigue el proceso. Nunca protesta y cuando lo visitan dos hombres corteses y bien vestidos, acepta irse con ellos. Lo llevan a un lugar apartado y ponen su cabeza sobre una piedra y lo degüellan. Antes de morir, sólo dice: “Como un perro.”

Nada perturba a José K. Todo le parece natural, todo es sencillo, todo es aceptable y nunca protesta por una situación trágica que va agravándose a medida que avanza la historia. Es tan trágica, que conduce a la muerte del personaje. La historia es en el fondo, absurda. Camus afirma que en el proceso todo el simbolismo conduce a entender que es la misma condición humana lo que en este libro se muestra.

Sin embargo, el desenlace se presenta como algo inusitado. No sólo la muerte imprevista de José K. se sale del “orden” al que se somete la historia, pues la lectura de lo que ocurrirá a este singular personaje conduce a aceptar que la falta de sentido rige esta narración. Y de pronto, se nos presenta el acontecimiento inesperado de la ejecución de José K. No sólo es sorprendente la muerte del protagonista, sino que también lo es el procedimiento como se cumple la ejecución. Este suceso violento contradice todo lo ocurrido antes en el proceso, es decir, en la novela. Nada se dice al respecto y pareciera que Kafka optó por esta vía ya que de otra manera el proceso seguiría ininterrumpidamente en el tiempo, hasta el fallecimiento natural del personaje. Imaginemos que el novelista optara por dar un salto hacia el futuro y nos muestra a José K. anciano, acudiendo a los requerimientos impuestos por el proceso. Pero quizá esta visión de ancianidad de José K. no se contaba entre

<sup>1</sup> *El mito de Sísifo* se publicó en español junto con otro libro: *El hombre rebelde*, traducción de Luis Echeverría, Buenos Aires, Ed. Losada, 1953.

las expectativas de Kafka. Sin embargo, y tomando en cuenta que estamos analizando la visión de Camus sobre la obra de Kafka, es extraño que el crítico estudioso de la obra del autor checo, nada diga al respecto. Aceptamos que Camus considere tácitamente que la ejecución de José K. sea otra manifestación de lo absurdo en *El proceso*.

Pero en el texto de Camus sí hay una reflexión sobre *El proceso*: “Nunca se asombrará [José K.] bastante de esa falta de asombro. En estas contradicciones se reconocen los primeros signos de la obra absurda. El espíritu proyecta en lo concreto su tragedia espiritual. Y no puede hacerlo mediante una paradoja perpetua que da a los colores el poder de expresar el vacío y a los gestos cotidianos la fuerza para traducir las ambiciones eternas.”

La otra novela, *El castillo*, es también manifestación de lo absurdo, pero es una historia completamente diferente. El personaje ahora sólo se llama K. Es agrimensor y recibe del castillo un nombramiento para que desempeñe esa profesión. Pero nunca es recibido, ni se cumple el propósito de lograr hablar con la jerarquía presente en el castillo. Nunca lo logrará y lo absurdo radica en que habiendo sido llamado a desempeñar un trabajo, nunca es recibido en su interior. Albert Camus plantea la posibilidad de que lo que se desarrolla en esta historia del castillo sea una teología, es decir, la simbología que se desenvuelve a lo largo de esta historia es la búsqueda de Dios, o mejor, un encuentro con él. K. nunca lo logra y toda la novela es la historia de ese propósito. El castillo es inexpugnable, es solitario y grandioso, y no ofrece vías de comunicación. Según Albert Camus, en el universo kafkiano habita la esperanza. Pero ocurre que *El proceso* y *El castillo*, “no marchan en el mismo sentido”, pero se complementan. “El insensible progreso que se puede advertir del uno al otro simboliza una conquista desmesurada en el orden de la evasión. *El proceso* plantea un problema que resuelve *El castillo* en cierta medida. El primero describe, de acuerdo con un método casi

científico y sin concluir. El segundo, en cierta medida, explica. *El proceso* diagnostica y *El castillo* imagina un tratamiento. “Y si entonces nos preguntamos ¿a dónde conduce esto?, la respuesta de Camus es clara: “Pero el remedio que se propone en él (en el tratamiento) no cura, lo único que hace es que la enfermedad entre en la vida normal.” Es decir, esto es otra manifestación del absurdo.

La tercera obra de Kafka comentada por Camus es *La metamorfosis*. Aquí la traducción difiere de la imagen conocida por los lectores en español de esta narración, pues el título se refiere al cambio que sufre el viajante de comercio: una mañana al despertar, ve que se ha convertido en una alimaña, una cucaracha. En el texto de Camus la metamorfosis convierte al personaje en una araña. Esta historia igualmente está sometida al absurdo, y es sorprendente que el personaje, convertido en un bicho, se preocupe porque a su jefe no le va a parecer que no se presente ese día en la oficina.

La condición absurda impera en las narraciones de Kafka. A lo cotidiano se le añaden elementos singulares que lo distorsionan. A lo normal se mezcla, de modo natural, algo que perturba su condición cotidiana. Este choque entre lo inesperado y lo estable, entre lo extraordinario y lo regular, ocurre en lo calificado como absurdo. Pero además, lo absurdo se testimonia en la insensibilidad de los personajes que lo padecen. Ni José K., en *El proceso*, se sorprende porque una circunstancia inexplicable someta su destino a un acontecer jurídico donde todo transcurre sin sobresaltos ni angustias del que lo padece.

En *El castillo*, el agrimensor es llamado al supremo lugar que todo lo ordena, pero curiosamente no es recibido ni hay respuestas a sus planteamientos. Y Gregorio Samsa, el protagonista de *La metamorfosis* se convierte en un bicho, y fuera de la sorpresa inicial derivada del cambio, nadie se perturba por ello, y los parientes y habitantes del lugar donde ocurre la metamorfosis, agreden a ese insecto de tamaño mayúsculo. Esta desmesura en el ámbito de lo cotidiano, actuante en la obra de Kafka, “nos transporta —dice Albert Camus— a los confines del pensamiento humano.” En efecto, lo absurdo de las situaciones kafkianas es conducirnos a situaciones límite donde sólo queda aceptar la condición peculiar de este destino. Pues el mundo alucinante de Franz Kafka nos enfrenta a nosotros mismos, según la condición imperante en nuestro tiempo. ◆

**LA CONDICIÓN ABSURDA IMPERA EN LAS NARRACIONES DE KAFKA. A LO COTIDIANO SE LE AÑADEN ELEMENTOS SINGULARES QUE LO DISTORSIONAN.**

EN EL  
CENTENARIO  
DE

**ALBERT  
CAMUS**

♦ SILVIA MIJARES



ALBERT CAMUS NACIÓ EL 7 DE NOVIEMBRE DE 1913 EN MANDOVÍ, CABEZA DEL DEPARTAMENTO DE CONSTANTINA, EN ARGELIA. EN LA VIDA DE CAMUS, EL LUGAR DONDE NACE ADQUIERE UN VALOR DETERMINANTE PARA ÉL: SU ARRAIGO EN ESAS TIERRAS MEDITERRÁNEAS LE PERMITIERON EN SU JUVENTUD VIVIR CON ALEGRÍA E INTEGRIDAD TOTAL.

Fue hijo de una modesta familia de inmigrantes. Su padre Lucien Camus, nacido en la Alsacia francesa, trabajaba en un viñedo como caporal. Murió a los veintinueve años en la batalla de Marne, en la primera guerra mundial, cuando su hijo Albert apenas tenía ocho meses de edad. Su madre de origen español, Catalina Sintès, fue una mujer analfabeta que al enviudar se ubicó en un barrio marginal de Argel, en Belcourt. La familia Camus en esos años también se componía de su abuela, un tío y un hermano mayor. La madre española trabajaba como servidora doméstica: vivía con pocos recursos económicos. El futuro para Albert no era prometedor porque estaba hundido en un medio de pobreza e ignorancia. Afortunadamente en la escuela pública tenían un sistema educativo francés del que estaba orgullosa la tercera república, y su método se había aplicado en las colonias de

Belcourt; esto le permitió animar a los profesores y auxiliar a los alumnos estudiosos y dedicados sin importar sus condiciones económicas, su raza o clase social.

Al fin logró Camus obtener una beca para el Instituto de Argel. En esa época juvenil alternaba el estudio y el trabajo con el deporte al aire libre. Vivía un momento de vitalidad y alegría, y no le importaba la pobreza y la miseria a su alrededor. Paseaba en la playa, leía, meditaba, jugaba fútbol.

Durante un corto periodo experimentó el marxismo, luego se inscribió en el partido comunista, pero le fue fiel por poco tiempo ya que debía desarrollar su tesis doctoral sobre las relaciones entre el helenismo y el cristianismo, apoyándose en Plotino y en San Agustín. Esa tesis debía ser la primera contribución a una carrera universitaria y tuvo que abandonarla porque su salud quebrantada así se lo exigió.

Sin embargo funda con un grupo de amigos L'Équipe, donde se posiciona como actor y acopla obras no escénicas. Escribe y dirige en colaboración *La revuelta en Asturias*, narrando lo sucedido en esa región española en 1934. Tres años más tarde aparece su primer libro, *Anverso y reverso*, y en el mismo año edita un conjunto de ensayos poéticos, *Bodas*, que hablan de la vida argelina, en donde la fogosidad y la emoción hacen brotar los placeres y el goce del cuerpo, insinuando la aflicción nostálgica de la muerte y la decadencia que se van a reflejar a través de sus escritos, crónicas y artículos, dando razón de su independencia y de su firmeza inquebrantable.

En 1938 concluye *Calígula*, que no se edita de inmediato sino hasta 1945, fecha en que Gérard Philipe lo representa en París. En 1940, después de un efímero matrimonio, se muda a París. Luego se traslada a Argelia, pero de inmediato tiene que salir porque ha sido rechazado por el gobierno general a causa de su postura en los conflictos norafricanos. Regresa a París y entra a la redacción del periódico *Paris-Soir*. En 1942 publica *El extranjero*: tuvo un éxito extraordinario. En esa época Camus toma parte en la resistencia y publica en la prensa *El mito de Sísifo*; en el siguiente año aparece en forma de libro. También publica en la *Revue Livre* la primera de las *Cartas a un amigo alemán*. La segunda carta aparece en 1944. La tercera y la cuarta se juntan con las dos primeras

integrando un libro. En 1945 escribía dictámenes para Gallimard, donde toma la dirección del diario *Combat*, órgano de la resistencia. Muchos artículos aparecidos entre 1944 y 1947 en este periódico no tienen su firma, pero se incluyen en los tres tomos de *Actualidades*. La vida de Camus se acelera, urgido por las injusticias que tiene que denunciar, siempre con objetividad y sin arrebatos. En esta misma época la actriz María Casares estrena en el teatro *El malentendido*. Y un año más tarde se estrena *Calígula*.

En la posguerra surge una grave desilusión causada por la “inculpabilidad del hombre” en la extensión del mal. Y ya en 1947 reitera su confianza en el hombre tal como es. Esto se refleja en *La peste*.

En la primera representación de *Los justos* el papel femenino central lo asumió María Casares (1949); este drama se basa en el asesinato del gran duque Sergio por las organizaciones revolucionarias rusas en 1905. Los justos fomentan el terror para derribar al corrupto régimen zarista. Su estrategia es el crimen. Aquí Camus desarrolla la intimidad sangrante de dos justos, Kaliayev y Dora.

En 1951 surge *El hombre rebelde*, brillante ensayo sobre rebeldía y revolución en la historia. Este libro provocó una polémica y defraudó a los seguidores de la fórmula *Camus=absurdo*. Al año siguiente nuestro autor viaja por Argelia y trabaja con el espíritu abierto, acicateado por la crisis sin alivio contra el mal. En ese mismo año abandona la Unesco.

De la dirección de los festivales de Angers en 1953 se encarga Camus. Adapta *Los espíritus* de Pierre de Laribey, *La devoción a la cruz* de Calderón de la Barca, y, para esos mismos festivales, *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega (1957). En esa época la actividad de Camus se reduce a alegatos periodísticos contra acciones injustas que inciden sobre una conciencia que ha retenido la atención de los consumidores de periódicos.

Aparece la historia del señor juez-penitente Jean-Baptiste Clemence en 1956, titulada *La caída*, y el año siguiente se presenta la colección de seis relatos bajo la denominación general de *El exilio y el reino* que, según Roger Quillot, fue su primer proyecto y data de 1952. En 1957 recibió el Premio Nobel de Literatura que distingue al escritor que ha producido la obra idealista más destacada. Albert Camus fallece en un accidente automovilístico el 4 de enero de 1960.

## **LOS MITOS ESTÁN PRESENTES EN LA VIDA CONTEMPORÁNEA, SE CARACTERIZAN POR DAR RESPUESTAS A LAS CUESTIONES MÁS PROFUNDAS Y COMPLEJAS QUE UN GRUPO HUMANO PUEDA PLANTEARSE.**

Había cumplido 47 años de vida.

A cien años de su nacimiento, Camus sigue siendo un personaje fascinante desde la mirada del pensamiento occidental del siglo xx.

\*\*\*

El mito es un legado de la infancia, de la inteligencia griega. Se podría decir que el hombre primitivo puso en movimiento su imaginación en un afán sobresaliente de comprender muchas cosas sin tener idea pero sin dejar de crear imágenes. El mito pretende sintetizar una parte de la realidad y un conjunto de problemas de modo que cada cosa o problema estén allí representados en su individualidad o totalidad en lo que los une y los diversifica. Carlos Sainz de Robles y Rodríguez nos dice: “El mito sirve a la obra literaria de Camus para intentar los resortes de la vida, para apretar el Universo, para hacer urgente el problema de los hombres, para abatir sobre ellos *La peste* y el absurdo y forzarles a reaccionar. En este sentido cabe decir que el mito opera como un foco que ilumina el sector urgente de la realidad y crea un cono de luz que todos estamos obligados a ver.”

El origen del mito de Sísifo es —por supuesto— muy anterior al de Camus. Los mitos están presentes en la vida contemporánea, se caracterizan por dar respuestas a las cuestiones más profundas y complejas que un grupo humano pueda plantearse.

Sísifo era el más sabio y prudente de los hombres pero se dedicaba al bandidaje. Se le censura por su ligereza hacia los dioses, ya que abrió su boca de más y confesó sus secretos. Difieren los juicios que mandaron a un trabajador inútil a los infiernos. La

hija de Asopo, Egina, fue secuestrada por Zeus. Asopo se desconcierta cuando se entera de la desaparición y se lo comunica a Sísifo. Éste sabía del secuestro y se comprometió con el padre de la joven raptada a intervenir, con la condición de que proveyera de agua a Corinto. Esto le valió que lo enviaran al infierno. Según Homero, Sísifo había encadenado a la Muerte, pero Plutón no pudo soportar la exhibición de que su imperio estuviera desierto y silencioso. Así es como tuvo que intervenir Zeus para liberar a la Muerte. Pero Sísifo, antes de morir quiso poner a prueba el amor de su mujer. La aleccionó para que no realizase los ritos funerarios, y que arrojara su cuerpo en medio de la plaza pública, sin sepultarlo. Sísifo se ofuscó al encontrarse en los infiernos por una obediencia antagónica al amor humano: muere y cuando llega a los infiernos, Hades se lo reprocha. Sísifo acusó a su mujer y pidió permiso al dios para subir a la tierra para castigarla. El dios se lo concede. Cuando Sísifo regresó a la tierra, disfrutó intensamente del mundo, vivió larga y gozosamente, no quería regresar al mundo de las tinieblas. Lo hizo mucho tiempo después cuando Hermes bajó a la tierra y lo depositó en los infiernos donde lo esperaba la gran roca. El castigo de la roca tenía la finalidad de mantener a Sísifo siempre ocupado, para evitar que urdiera otras fechorías.

Camus busca a propósito un mito en donde encarnar sus pensamientos y lo encuentra en la historia de Sísifo. Lo importante para Camus es la lucha del hombre justo contra la pobreza, contra el mal y encuentra en ese mito al héroe del absurdo. ¿Y qué es el absurdo? El absurdo es una forma de vacío, de la nada, de la náusea sartreana.

En este tema del absurdo hay un cruce con Heráclito, un filósofo griego enigmático llamado “el Oscuro”, al que le gustaba formular frases oraculares: “ni dice del todo ni oculta su sentido, sino que lo manifiesta por un indicio”. Heráclito no cree en cosmogonías: “El mundo es, fue y será siempre lo que es ahora, y el fuego proporciona una especie de símbolo de su naturaleza.” El mundo según él se podría definir con sus dos principios: todo nace de la lucha o la guerra y todo fluye de la misma manera. Camus nos dice que la dicha y el absurdo son dos hijos de la misma tierra, los contrarios son inseparables, no puede existir el uno sin el otro.

Hay personas que conocen el absurdo pero no quieren esforzarse luchando contra él, valen más los

prejuicios que el conocimiento. Sin embargo debemos considerar que el mundo es limitado y hostil, pesa demasiado la carga para soportarlo. En este caso, hay que tener voluntad y exigirse a sí mismo el acto de reflexionar. ¿Qué sentido tiene esta actitud? Se descubre que la vida carece de significado. Para Camus el absurdo está en su campo, excluye todo juicio excepto el suyo. En su universo literario, en su propia escritura demostró cómo podría enfrentar esa posición. Sísifo desafió a los dioses, su odio a la muerte y su pasión por la vida lo llevaron a que todo su ser no concluyera nada: lo privaron de una vida feliz y placentera. Sabemos, sí, que lo sentenciaron a empujar una roca enorme hasta la cúspide del monte. Pero ya la roca en ese espacio y con su propio peso se deslizaba hasta caer en la base del cerro para que Sísifo volviera a empezar. Pero aquí aparece un drama: para el pensamiento y la razón la vida no tiene sentido; la experiencia de la vida, la sensibilidad, “el golpe animal” advierten que la vida merece ser vivida, que el absurdo y la dicha son dos caras de una misma realidad. Como ya dijimos, Sísifo ha despreciado a los dioses del absurdo, acaricia su roca, la hace su destino y encuentra su felicidad. Para ello ha sido necesario ser consciente para comprender el absurdo y luchar contra él.

El filósofo tiene que ver con el conocimiento de la esencia y —según Heidegger— así puede evitar las verdaderas dificultades. Camus fue un buscador de lo auténtico que se encuentra siempre en el trasfondo: eso es a lo que tenemos que atenernos. También niega la existencia de cualquier divinidad al igual que Heráclito y Sísifo. El hombre del absurdo dice sí y entonces su esfuerzo ya no cesará. Elige superar ese martirio porque se da cuenta: cada día tiene más fuerza, su mente libera su ceguera, su tensión. Hundido en sus pensamientos vuelve a la brega reconociendo su condición miserable y admitiendo que las verdades se ahuyentan al ser reconocidas. Todos los seres humanos tenemos siempre que enfrentarnos a una roca y elegir entre la dicha y el absurdo. Sísifo pretende crear un mundo en que habrá de suprimirse a los dioses y subir la roca. Conforme y confiado porque “todo está bien”, no requiere de alguien que lo dirija. Ha llegado a la cima con su esfuerzo y eso al fin lo instala en la dicha. ●







# CARTA A SU MAESTRO

---

♦ TRADUCCIÓN DE MIGUEL COYARRUBIAS

19 de noviembre de 1957

*Querido señor Germain\**

Dejé extinguirse un poco el ruido que me ha acompañado durante estos días antes de venir a hablarle con el corazón en la mano. Se me ha hecho objeto de un gran honor, que yo no he buscado ni solicitado. Pero cuando escuché la noticia, mi primer pensamiento, después de mi madre, ha sido para usted. Sin usted, sin esa mano afectuosa que le tendió al niño pobre que yo era, sin sus enseñanzas y su ejemplo, nada de todo esto habría ocurrido. No estoy hecho para un mundo con este tipo de honores. Pero éste al menos me da la oportunidad de decirle lo que ha sido y sigue siendo para mí y para asegurarle que sus esfuerzos, su trabajo y el corazón generoso que usted entrega todavía viven en uno de sus pequeños pupilos; a pesar de la edad, él no ha dejado de ser su alumno agradecido. Lo abrazo con todas mis fuerzas.

*Albert Camus*

---

\*El autor de *El mito de Sísifo* pronunció dos discursos en Estocolmo (diciembre de 1957). Uno, al recibir el Premio Nobel y el otro en la Universidad de Upsala (*El artista y su tiempo*). De inmediato la editorial Gallimard reunió ambos textos y los publicó en un volumen titulado *Discursos de Suecia*. El novelista y ensayista argelino-francés se los dedicó a Louis Germain, su profesor de primera enseñanza, su guía inolvidable en años de penuria y esfuerzos visionarios.

*Fuente*

Camus, Albert (2013). *Le premier homme* (Folio 3320) Paris: Gallimard. p. 372.

# CARNETS

♦ ALBERT CAMUS

Él está a gusto en la sinceridad. Muy raro.  
\*\*\*

Cuando joven, yo pedía a los seres más de lo que podían darme: una amistad continua, una emoción permanente.

Ahora sé pedirles menos de lo que pueden dar: una compañía sin frases. Y sus emociones, su amistad, sus gestos nobles, conservan a mis ojos su valor entero de milagro: un puro efecto de la gracia.

\*\*\*

No se piensa más que con la imagen. Si quieres ser filósofo, escribe novelas.

\*\*\*

La muerte que da al juego y al heroísmo su verdadero sentido.

\*\*\*

Me parece que voy saliendo a flote poco a poco.

La dulce y recogida amistad de las mujeres.

\*\*\*

Esos atardeceres en Argel en que las mujeres están tan guapas.

\*\*\*

Que la vida es la más fuerte —verdad, pero principio de todas las cobardías. Ostensiblemente es preciso pensar lo contrario.

\*\*\*

La otra tapadera: hay que ser sencillos, verdaderos, nada de literatura —aceptar y darse. Pero nosotros no hacemos más que eso.

Si uno está muy persuadido de su desesperación, es preciso actuar como si se esperase —o matarse. El sufrimiento no da derechos.

\*\*\*

¿Intelectual? Sí. Y no hay que renegar nunca. Intelectual = aquel que se desdobla. Eso me gusta. Estoy contento de ser ambas cosas. “¿Qué si puede unirse eso?” Cuestión práctica. Hay que aplicarse a ello. “Yo desprecio la inteligencia” significa en realidad: “No puedo soportar mis dudas.”

Prefiero tener los ojos abiertos.

\*\*\*

Ver Grecia. Espíritu y sentimiento, gusto de la expresión, como pruebas de decadencia. La escultura griega decae cuando aparecen la sonrisa y la mirada. La pintura italiana también, con el siglo XVI de los “coloristas”.

Paradoja del griego, gran artista sin quererlo. Los Apolos dóricos, admirables, porque no tienen expresión. La expresión era dada únicamente por la pintura (lamentable). —Pero desaparecida la pintura, queda la obra de arte.

\*\*\*

La necesidad de tener razón es signo de espíritu vulgar.

\*\*\*

Al atardecer, dulzura del mundo sobre la bahía. —Hay días en que el mundo miente, días en que dice la verdad. Dice la verdad esta tarde —¡y con qué insistente y triste belleza!

\*\*\*

Cada vez que oigo o leo un discurso político, me asusta el hecho de no encontrar en él nada que tenga un acento humano: siempre son las mismas palabras que van repitiendo las mismas mentiras. Y en el hecho de que los hombres se acomoden a ellas, de que la cólera del pueblo no haya roto todavía a los fantoches, veo la prueba de que los hombres no conceden importancia alguna a su gobierno, y de que realmente juegan, sí, juegan con toda una parte de su vida y de sus intereses, por así decirlo, vitales.

\*\*\*

Error de una psicología de detalle. Los hombres que se buscan, que se analizan. Para conocerse, afirmarse. La psicología es acción —no reflexión sobre sí mismo. Se determina uno a lo largo de la vida. Conocerse perfectamente es morir.

\*\*\*

Las filosofías valen lo que valen los filósofos. Cuanto más grande es el hombre, más verdadera es la filosofía. ■

---

---

Fuente

Camus, Albert (1973). *Carnets en Obras completas. Ensayos*, Tomo ii. Traducción y prólogo de Julio Lago Alonso. Primera reimpresión (Biblioteca Premios Nobel). México: Aguilar.

# Cronología

## [ENTORNO POLÍTICO Y CULTURAL DE CAMUS]

- 1914** Inicio de la primera guerra mundial.  
*Los sótanos del Vaticano* de André Gide.
- 1926** *Los monederos falsos* de Gide.  
*La tentación de Occidente* de André Malraux.
- 1928** *Los conquistadores* de Malraux.
- 1932** Crisis económica en Francia.
- 1933** Hitler asume el poder en Alemania.  
*La condición humana* de Malraux recibe el premio Goncourt.
- 1936** Vuelve a ocupar Alemania la zona de la Renania.  
Victoria del Frente popular en Francia.  
Guerra civil en España.
- 1937** Proyecto Blum-Violette sobre el derecho al voto por parte de los musulmanes argelinos.
- 1938** Acuerdo de Múnich.  
*La náusea* de Jean-Paul Sartre.
- 1939** Inicio de la segunda guerra mundial.
- 1940** Los ejércitos alemanes invaden Francia.  
Plenos poderes al mariscal Pétain.
- 1943** Desembarco de los aliados en África.  
*El ser y la nada* (filosofía) y *Las moscas* (teatro) de Sartre.
- 1944** Desembarcan los aliados en Normandía. Liberación de París.  
*A puertas cerradas* de Sartre.
- 1945** Capitulación de los alemanes. Fin de la segunda guerra mundial.  
Aviones norteamericanos arrojan bombas atómicas en Hiroshima y en Nagasaki.
- 1946** Empieza la guerra de Indochina.
- 1947** Surgen la cuarta república francesa y la llamada “guerra fría”.  
*Las criadas* de Jean Genet.
- 1948** *Las manos sucias* de Sartre.
- 1950** Guerra de Corea.

- 1951** Inicio de las luchas por la independencia de Marruecos y de Túnez.  
*El diablo y el buen dios* de Sartre.
- 1952** *El viejo y el mar* de Ernest Hemingway.
- 1953** Muerte de Stalin. Aparece la “nueva novela” en Francia.  
*Esperando a Godot* de Samuel Beckett.  
*Las gomas* de Alain Robbe-Grillet.
- 1954** Fin de la guerra de Indochina.  
Inicio de la guerra de Argelia (hasta 1962).  
*Los mandarines* de Simone de Beauvoir.
- 1955** *Tristes trópicos* de Claude Lévi-Strauss.
- 1956** Independencia de Marruecos. Crisis del Canal de Suez. Aplastamiento de la revuelta de Budapest.  
*La era del recelo* de Nathalie Sarraute.
- 1957** Batalla de Argel.
- 1958** Regreso político del general Charles de Gaulle a Francia. Quinta república francesa.
- 1959** Autodeterminación de los argelinos.
- 1960** *Crítica de la razón dialéctica* de Sartre.
- 1961** *Los biombos* de Jean Genet.
- 1962** Independencia de Argelia. ●

---

---

#### Fuentes

Camus, Albert (2012). *L'Étranger*, dossier par Mériam Korichi, lecture d'image par Agnès Verlet (Folio plus classiques 40). Paris: Éditions Gallimard.

Camus, Albert (2011). *La Chute*, dossier par Sophie Doudet, lecture d'image par Alain Jaubert (Folio plus classiques 125). Paris: Éditions Gallimard.

# Cronología

## [VIDA Y OBRA DE CAMUS]

- 1913** Albert Camus nace en Mondovi (Argelia).
- 1924** Entra al Gran Liceo de Argel.
- 1930** Se inscribe en la clase de filosofía.
- 1937** Publicación de *Anverso y reverso* (ensayo).
- 1938** Se inicia como periodista en *Alger Républicain*.
- 1939** Camus se suma a la movilización, pero es dado de baja por razones de salud.  
Publicación de *Bodas* (ensayo).
- 1942** Publicación de la novela *El extranjero* y de *El mito de Sísifo*, ensayo sobre el absurdo.  
Empieza la fama. Camus se encuentra en Francia mientras su esposa —de quien se ha separado— vive en Orán.
- 1944** Codirección de la revista clandestina *Combat*. Publica dos piezas teatrales, *Calígula* y *El malentendido*.
- 1947** El 10 de junio publica *La peste* con gran éxito.
- 1949** Estreno de *Los justos*.
- 1950** Publica sus artículos políticos bajo el título *Actualidades*.
- 1951** Aparece *El hombre rebelde*, ensayo que suscita numerosas críticas en el medio intelectual.
- 1954** Publicación de *El verano* (selección de textos).
- 1955** Colabora regularmente en el semanario *L'Express*.
- 1956** Publicación de *La caída* (relato).
- 1957** Publicación de *El exilio y el reino* (selección de novelas cortas) y de *Reflexiones sobre la guillotina* en *Reflexiones sobre la pena de muerte* (coescrito con Arthur Koestler). Le otorgan el Premio Nobel.
- 1958** Escribe *El primer hombre*, texto autobiográfico.
- 1959** Adaptación al teatro de *Los poseídos*, novela de Dostoievski.
- 1960** Muere Albert Camus en un accidente automovilístico.
- 1994** Publicación póstuma de *El primer hombre*, texto inconcluso. ●

---

Fuente

Camus, Albert (2012). *La Peste*, dossier par Marianne Hubac (Classico Lycée 90). Paris: Éditions Belin/ Éditions Gallimard.

## *Ultramarina*

♦ INGRID BRINCAS

Esa chica ochentera ya no desgarró el porno encaje de su falda  
con ávido llanto ha sabido bordarse las pasiones de un atardecer  
sobre el tapiz, resiste al sol con la nieve

blancura sus muslos  
se desnuda hasta la rodilla  
y festejamos juntos la belleza del vicio  
de las horas extras  
de la falsificada historia de un asno de ojos azules  
bebemos alcohol negro para opacarnos la intimidad  
la posible tristeza  
yo me meto en los sueños del rock  
en los sueños debajo de su falda que huele a amapolas frescas  
llegas chorreante, enceguecedora y yo corro, corro, corro...

## *Mestiza*

◆ INGRID BRINGAS

¿Cuánto me recuerdas luengo silencio  
de paz anhelada?  
eres una isla  
o piedra volcánica

armados  
violentos  
fantasmas

eres el tiempo y llanto que trastocó la sangre  
dame de tu tumba una flor  
dame el mapa de tu provincia más antigua  
quiero tus ojos emplumados  
para mi ataúd blanco y ver la vía láctea.



## *Cuatro poemas*

♦ HUGO MUJICA

I

Hay que encender

las sombras

sin apagar la noche:

cuando la oscuridad

es misterio

toda sombra es su luz,

cada ceguera su amparo.

II

Corre el río  
que nadan peces  
que riega raíces  
se nace plantas  
se seca flores  
se vuela polen.

Todo es siempre lo otro y  
su más acá y allá de sí,

pero en este único ahora:  
en este desgarró  
que no cabe en la vida.

III

Todo río vuelve  
a su cauce  
y el polvo a la tierra.

No es hacia lo alto  
que se despliegan las alas:  
volar se vuela  
en las honduras  
que las raíces cavaron.

---

#### IV

Hay tajos  
que son de amor  
que nos abren un adentro;

hay tajos,  
esos mismos tajos,  
que nos salvan de nosotros:  
que nos regalan su afuera.

# TRADUCIR POESÍA,

un ejercicio de  
largo aliento



Conversación  
con José Javier  
Villarreal en torno  
a *Antología. La poesía  
del siglo XX en Brasil*

Una antología no es, o no debe ser, solamente el conjunto de una serie de textos de autores varios. Una antología es una propuesta de lectura. El antólogo selecciona una serie de autores de acuerdo con ciertos criterios. Y ese es uno de los tópicos a conversar con José Javier: el criterio o los criterios de selección. En el caso de los poetas consagrados que ya han pasado la prueba del tiempo resulta evidente e incluso indispensable su presencia. Pero aún en estos casos la selección de los poemas representa un trabajo como el del relojero o bien como el del arqueólogo, es un trabajo que exige minucia. Cuáles poemas elegir, de cuáles libros, por qué y en qué orden colocarlos. El cometido sólo se puede lograr partiendo de una lectura amplia y detenida, una lectura hecha a través de los años. Para poder elegir un puñado de poemas se tuvieron que haber leído muchos más. La lectura detenida, sin premura, paladeada e intuitiva puede hacer que la selección del antólogo sea fructuosa.

*Antología. La poesía del siglo XX en Brasil*, colección: “La estafeta del viento”, publicada bajo el sello de Visor en conjunto con la UANL en 2012, y que reúne poemas seleccionados de la obra de 24 poetas, puede ser leída de varias maneras. El libro, que presenta los poemas en su idioma original —el portugués— y luego en su versión al español, nos da materia para una larga conversación con el autor. El antólogo de la obra, José Javier Villarreal, es también el traductor (por eso hablo del autor). Coincido con Yves Bonnefoy cuando afirma que la traducción es creación en sí misma. En este volumen se conjugan dos trabajos que son de por sí complejos: el trabajo del antólogo y el del traductor.

## EL ACTO DE LA LECTURA Y LA SELECCIÓN DE AUTORES Y POEMAS

### GABRIELA CANTÚ WESTENDARP (GCW):

En alguna conversación previa sobre tu trabajo como traductor, dijiste que uno de los momentos clave en tu acercamiento a los poetas brasileños ocurrió durante tu estadía en El Paso, Texas, mientras estudiabas tu maestría en escritura creativa. Háblanos de esto.

**JOSÉ JAVIER VILLARREAL (JJV):** Esto se remonta al otoño de 1994 y, me parece, que al inicio de esta antología. Al comenzar mis clases de maestría me di cuenta que lo que estaba al final del camino era el doctorado; sin embargo, éste exigía varias cosas, una de ellas era la comprensión lectora en tres lenguas; yo tenía, obviamente, el español y el inglés, pero nada más, ahí acababan mis dominios. Un día de mucho sol, de mucho viento y, lo que me parecía, de mucho frío (ya que todavía no conocía el invierno de El Paso) caminando por el campus, me encontré

un anuncio donde se ofrecía un curso de portugués acelerado para hispanoparlantes. Me acordé del personaje de *Aura*, de Carlos Fuentes, por aquello que ese anuncio estaba destinado sólo para

mí. Pasado el invierno y la Navidad —en Tecate y en El Paso—, me inscribí en dicho curso. No era cierto que sólo fuera para mí, tenía muchos compañeros, pero sólo un maestro que nos daría los dos cursos de portugués; también me daría otro, de literatura, ya en la maestría—del todo particular, por no decir único—, sobre la Generación del 98. Pero esa es otra historia. Enseguida hubo una química con el doctor Alberto Bagby Junior, que así se llamaba y espero que aún se siga llamando; además, era un especialista sobre un escritor que conocía de nombre, pero nunca había leído: Joaquim Maria Machado de Assis. Este semestre (enero-junio de 2013), en el Colegio de Letras (aquí, en la Universidad), lo vimos en un curso, y varios de mis alumnos redactaron trabajos sobre él. Creo que fue, de mi parte, un homenaje inconsciente, pero afectuoso, a mi primer profesor de portugués. Siguiendo con la química, ésta también se dio con la lengua, con la poesía, con la música, con el cine, con la comida y con un imaginario audaz e inocente. Tenía a mi disposición un servicio de biblioteca a distancia que por veinticinco centavos de dólar podía pedir cualquier libro que se me ocurriera; por las tardes —los viernes— frente al café la Dolce Vita, iba con mi amigo Blaise Cendrars (no recuerdo su verdadero nombre, pero así lo llamábamos todos en casa) que

**“COINCIDO CON YVES BONNEFOY CUANDO AFIRMA QUE LA TRADUCCIÓN ES CREACIÓN EN SÍ MISMA.”**  
**GABRIELA CANTÚ WESTENDARP**

tenía un negocio de renta de películas —Fellini— con una buena dotación de filmes brasileños. Rentaba una y me prestaba tres. Mi hijo José Pablo, que tenía entre once y doce años, descubrió la película *Alexander Nevski*, de Sergei Eisenstein, con música de Sergei Prokofiev, que significó un parteaguas en su vida, un antes y un después, tanto por la película como por la música. Otro caso de química. También estaba Barnes & Noble donde pedía y compraba música brasileña. Y, a la otra orilla del río Grande, es decir, del lado del río Bravo, estaba Ciudad Juárez donde hacíamos parte de la despensa, comíamos deliciosos cortes que, sin saberlo, me iban sensibilizando con la picanha que, muchos años después, en 2011, degustaría en São Paulo ya con plena conciencia de la antología que quería hacer. Pero, mientras tanto, Ciudad Juárez me brindaba la oportunidad de fotocopiar los libros que recibía por el servicio de biblioteca a distancia de poetas brasileños. La ilegalidad se convirtió en bálsamo ya que 17 años después eran libros inconseguibles en la propia librería Cultura, de São Paulo; obras completas de autores como Oswald de Andrade, Mário de Andrade o Vinícius de Moraes, hoy son inconseguibles y yo pude trabajar con ellas. Espero que el brazo de la justicia de la Santa Hermandad no me alcance, que mi falta ya haya caducado. Manuel Bandeira fue el primer rayo que me cayó. Su poesía me deslumbró, me dejó fuera de lugar y a la hora de cobrar el penal me sentí fascinado por Murilo Mendes. “Estrelas”, “Os dois lados”, “Mapa”, “Jandira” son poemas de una frescura y atrevimiento que me sobrecogieron en todas las posibles acepciones de la palabra. Pero también la seducción de un libro como *Sentimento do Mundo*, de Carlos Drummond de Andrade. Inmediatamente me puse a traducirlo. El pobre del doctor Bagby era constantemente abrumado por mis muchísimas dudas; algunas las respondía, otras, sólo suspiraba como pidiendo clemencia al cielo, y desaparecía por el pasillo de la facultad. Finalmente concluí la traducción y la envié al Premio Nacional de Traducción Literaria del INBA donde obtuve una mención, parte del jurado estaba integrado por el magnífico poeta y traductor Francisco Cervantes. La UAM, en coedición con Verdehalago, haría la publicación. Pero los derechos no se otorgaron, los nietos del poeta exigieron que fuera la traducción que hizo su padre de su abuelo muchos años atrás

y que publicara la editorial Losada. El manuscrito, triste y acongojado —el mío—, se fue al limbo; tiempo después se desintegró. No así Bandeira que me seguía conmoviendo. Un día sí y otro también le leía mis traducciones a Minerva, ya que eran poemas que —a mi juicio— todos debíamos conocer. Un día, quizá un tanto abrumada por mi atosigamiento, me dijo que por qué no lo traduciera; yo obediente comencé a hacerlo. La traducción se publicó en 2000, por la UNAM, y lleva por título *Preparación para la muerte*, que es un poema del autor. También conocí en esa época la antología de la poesía brasileña que hizo y dirigió la poeta norteamericana Elizabeth Bishop. Ella también se sintió fascinada por Manuel Bandeira. En enero de 1997 había terminado mi estancia en El Paso, estaba en Monterrey.

**CCW:** Me queda claro que tus traducciones, al menos hasta hoy, no han sido por encargo, y no es que eso tenga algo de malo; pero al escuchar tu experiencia se puede entender que aquí fue surgiendo una suerte de enamoramiento que te llevó a cruzar las “fronteras” que pueden ser las lenguas. Al escucharte da la impresión que asumes que —en tu destino— estuviera escrito tu encuentro con los poetas brasileños. Antes hemos leído, traducidos por ti, a Manuel Bandeira, Murilo Mendes y al grupo de poetas que seleccionaste para la antología *Estrellas pájaros* (UANL, 2005); un libro, por cierto, muy bello, prácticamente un libro-objeto pues está acompañado de las obras de artistas plásticos como Gabriela Gutiérrez, Fernando Cervantes, Armando de la Garza y Roberto Rébora, entre otros. Dicha antología, al igual que la que hoy presentamos, abre con Manuel Bandeira, nacido en 1886 y considerado uno de los pilares, si no el pilar principal de la poesía brasileña del siglo XX. *Estrellas pájaros* concluye con los poemas de Lúcio Cardoso quien nació en 1912 y quien también destacó como novelista y dramaturgo en la década de los treinta. En *Antología. La poesía del siglo XX en Brasil* algunos nombres desaparecen y otros más emergen. La poeta más joven, Claudia Roquette-Pinto, nacida en 1963, es quien cierra este tomo. Háblanos de las exclusiones y las inclusiones, de las dificultades para elegir, de las apuestas y el riesgo en estas decisiones.

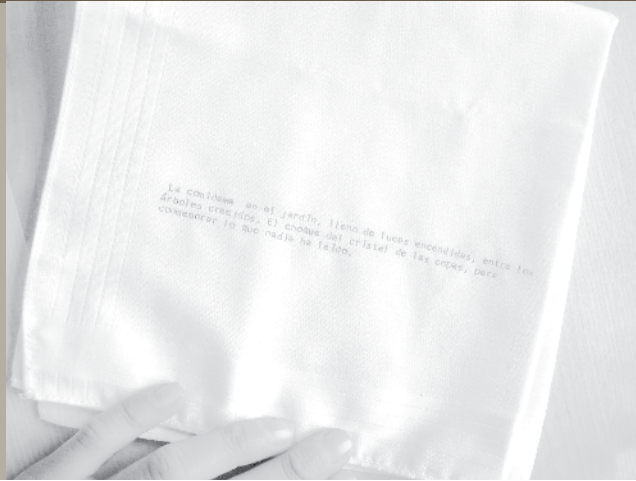
**"ANTES DE ABANDONAR SÃO PAULO, CON MIS AMIGOS BRASILEÑOS, TODOS ELLOS POETAS, CRÍTICOS, PROFESORES, EDITORES Y LECTORES DE POESÍA; ENTRE CERVEZAS, PIZZAS, BATATAS A PORTUGUESA, OVOS DE BÚFALA, PICANHA Y PIRARUCU DEL AMAZONAS, COMENCÉ MIS INDAGACIONES SOBRE UNA POSIBLE Y, A LA VEZ, IDEAL ANTOLOGÍA ESENCIAL DE LA POESÍA BRASILEÑA DEL SIGLO XX."**

**JOSÉ JAVIER VILLARREAL**

**JJV:** *Estrellas pájaros* es un homenaje a la Capilla Alfonsina a través de la figura emblemática de Alfonso Reyes; también puede ser un homenaje a Alfonso Reyes a través del valiosísimo acervo de la Capilla Alfonsina. Finalmente sería un homenaje a los libros —a la pasión— de Alfonso Reyes. Reyes fue embajador de México en Brasil durante la década de los treinta, antes lo había sido en Argentina; desde Argentina, por ejemplo, apoya a su amigo Pablo Neruda para que sea trasladado de la India. Esto me emociona porque me imagino que Neruda —en esa época— ya orbitaba en ese libro mayor que es la *Residencia en la tierra*. En Brasil, Reyes establece amistad con Cecília Meireles, con Manuel Bandeira, con Murilo Mendes, con todo el medio intelectual y artístico. En este sentido —y en otros muchos— el material que contiene la Capilla Alfonsina es fundamental. Libros autografiados, testigos de época, revistas, cartas, fotografías, poemas, ediciones; una conversación que no termina. Cuando llegué de El Paso, en 1997, tenía dos misiones por realizar; dos misiones a la manera de Julio Cortázar; es decir, dos asignaturas que yo mismo me imponía como urgentes e impostergables: seguir leyendo, conociendo y traduciendo poetas brasileños y continuar un estudio sobre el *Polifemo*, de Luis de Góngora. Ya no estaba en los Estados Unidos, ya no tenía el servicio de la biblioteca a distancia; ahora estaba en Monterrey y parecía que todo era cuesta arriba. Sin embargo, estaba la Capilla Alfonsina en Ciudad Universitaria. A veces funcionaba el clima, a veces no, pero los libros sobre Góngora, sobre los poetas y las poéticas de los siglos XVI y XVII allí estaban a mi entera disposición. No sólo eso, también estaban los poetas brasileños con sus ediciones originales que le enviaban con afectuosas dedicatorias a su amigo Alfonso Reyes. Estaba en Monterrey y seguía descubriendo, gracias a Reyes, ese inmenso continente que es la poesía brasileña.

Así que *Estrellas pájaros* fue la posibilidad de reunir a los poetas que coincidieron con Reyes en el tiempo y en el espacio en que él fue embajador en Brasil. Además se cumplía el 25 aniversario de la Capilla Alfonsina, y qué mejor forma de celebrar a una biblioteca que festejando el acervo que contiene. Los criterios para *Estrellas pájaros* fueron dos básicamente: que los poetas incluidos fueran contemporáneos a la estancia de Reyes en el Brasil y que los poemas seleccionados fueran realmente bellos, dos por autor, pero sin desperdicio alguno. El diseño y la edición —con todo lo que esto implica— estuvieron al cuidado de Minerva que era y es la directora de la biblioteca, ella fue quien ideó la inclusión de la obra gráfica, quien la seleccionó, lo cual le agrega otro valor: lo redimensiona como libro. Al cuidado de la edición también estuvo Pablo García. Con respecto a la *Antología. La poesía del siglo XX en Brasil* la historia y sus accidentes fueron otros. Comenzaré con los accidentes. Había traducido un libro de Drummond de Andrade que se había volatizado, una antología de Manuel Bandeira, otra de Oswald de Andrade, poemas de Haroldo de Campos para la revista sevillana *Renacimiento*; una selección de poemas y aforismos de Murilo Mendes y una antología de la poesía de Lêdo Ivo, que hice en colaboración con el propio autor. Era junio de 2011 y estaba en São Paulo, en la Casa das Rosas, centro cultural de la avenida Paulista donde se rinde culto a la figura y obra de Haroldo de Campos. Después de la lectura que dimos un grupo de autores mexicanos, conversando con una editora, de aquí de Monterrey, surgió la idea de que preparara una gran antología del poeta Ferreira Gullar; yo, emocionado, esa misma noche corrí a la librería Cultura y compré la obra completa de Ferreira Gullar. Pero antes de abandonar São Paulo, con mis amigos brasileños, todos ellos poetas, críticos, profesores, editores y lectores de poesía; entre





cervezas, pizzas, batatas a portuguesa, ovos de búfala, picanha y pirarucu del Amazonas, comencé mis indagaciones sobre una posible y, a la vez, ideal antología esencial de la poesía brasileña del siglo XX. Los nombres iban y venían, las razones, los juicios, las valorizaciones, los excesos, las simpatías, las antipatías, los regionalismos, los amores, los rencores, el centralismo de São Paulo y Rio, el *sertão* y el gran y complejo continente poético que bulle a lo largo y ancho del Brasil. De regreso —en el avión— iba devorando con fruición, como dijera un personaje de Borges, la poesía de Ferreira Gullar. En el aeropuerto de Bogotá tuve que pasar a una segunda revisión acompañado por dos militares, yo seguía leyendo a Ferreira Gullar. Llegué a Ciudad de México, después a Monterrey, y seguía leyendo e impresionándome con la poesía de Ferreira Gullar; ya en casa —frenéticamente— me puse a seleccionar y traducir sus poemas. Cuando ya tenía el primer gran borrador de mi antología le puse un correo a la editora que había provocado tal actividad fabril. Me contestó excusándose que la disculpara, pero que se había confundido, que ya antes de nuestra conversación en São Paulo le había pedido a otro traductor la antología de Gullar, y que lo sentía mucho, pero que con tanto trabajo que tenía un lapsus así era natural. El oscuro y monocorde silencio de la indignación se hizo cargo de mí. Seguí trabajando mi antología y la envié a una editorial que se interesó en ella. Me contestaron amablemente que no podían editarla por razones económicas, que tendríamos que esperar. Seguí trabajándola y se la envié a Chus García, de Visor; Chus me contestó enseguida diciéndome que ya había publicado el *Poema Sujo*, de Gullar, y que no tenía planes de volver a publicarlo por el momento, pero que me hacía una contrapropuesta: que quería publicar una antología de la poesía brasileña del siglo XX y que le gustaría que yo

participara en ese proyecto, pero que aún no sabía cuándo lo haría. Quedé un tanto aturdido, entre emocionado y decepcionado, y guardé en un cajón mi antología de Ferreira Gullar; al menos no era la primera vez que me pasaba y ya había desarrollado cierto callo de resignación. Los meses pasaron, la Navidad llegó, el último del año, el primero y, antes de la semana de Pascua, estaba yo sentado en un restaurante de la Ciudad de México convenciendo a una editora de mi antología esencial de la poesía brasileña del siglo XX; le exponía la lista de los autores y le daba mis razones de porqué debían ir. Me dijo que sí, que le interesaba, pero que tendríamos que publicarla sólo en español con una mínima muestra de poemas en portugués al final, a manera de apéndice, por el costo que implicaría una edición bilingüe y que, además, tendríamos que esperar por razones de tiempo y, obviamente, de presupuesto. Me senté a esperar, pero seguí trabajando en ella. A finales de mayo de ese año de 2012 recibí un correo de Chus preguntándome si aún estaba dispuesto a hacer la antología. Yo le respondí que por supuesto, a lo que él contestó que la necesitaba para finales de octubre y que podrían ser 18 ó 20 poetas, los que yo quisiera; que la antología se publicaría en la colección “La estafeta del viento”, que coordinaba con el poeta Luis García Montero; también me preguntó si mi Universidad estaría dispuesta a coeditar o comprar ejemplares. Inmediatamente hablé con el doctor José Garza y éste me dijo, sin averiguar más nada, que adelante. Tenía poco más de cinco meses para hacerla. Es aquí donde acaban los accidentes y comienza la historia; sin embargo, éstos —los accidentes—, vistos a la distancia y pasado el tiempo, se antojan como medulares, ya que sin ellos no habría antología. ¿Cómo hacer una antología panorámica de la poesía brasileña? Primero, asumirse como un lector curioso y extranjero cuya lengua no es el portugués, sino

el español. Tomar conciencia de una tradición hispánica, hispanoamericana; entonces la antología —naturalmente— será para lectores de lengua española que no dominan el portugués y que su conocimiento de la poesía brasileña es parcial o deficiente. Se tratará de establecer un canon de la poesía brasileña del siglo XX para extranjeros; aquellos autores que un lector de lengua española deberá conocer de entrada. Una vez que se defina esta lista se pasará a la selección de los poemas de los autores escogidos. El primer impulso será hacer una selección de los poemas más brillantes; no sólo los más brillantes, sino también los más representativos. Pero hay poemas más amables que otros a la hora de pasar de una lengua a otra. Alguien podrá argumentar, y no sin algo de razón, que esto de la amabilidad es puro cuento y que se trata de la capacidad real del traductor para hacer su trabajo. Pero esto —estrictamente— no es un trabajo, es un acto de amor, un cortejo que realiza el traductor al poema escogido, y todo poema es un ser vivo, autónomo, individual e irrepetible; así que, desde este tenor, habrá poemas más proclives que otros a pasar a otra lengua, a otra lengua determinada. El antólogo y el traductor —que en este caso son la misma persona— se tienen que poner de acuerdo y llegar a un criterio válido para las dos partes. Se traducirán los poemas que —a juicio del traductor— tengan mayor brillo en español, pero que, a la vez, representen la obra toda de su autor. Así la antología comenzará a cobrar una unidad en su compleja diversidad. ¿Por qué 24 y no 22 ó 18 poetas seleccionados?

18 de entrada se me hacían insuficientes para presentar la poesía brasileña del siglo XX al lector de lengua española. 22 era un número seductor pues jugaba con la “Semana de arte moderno del 22” que inauguró “oficialmente” la poesía moderna en Brasil; sin embargo el número me seguía resultando insuficiente. Pero tenía que haber un número, no podía desbordarme en una antología sin fin que se convirtiera en un mero catálogo, al menos esa no era mi intención. Después de muchas restas y sumas, de

considerar autores que se fueron quedando fuera, y de otros que llegaron a última hora y exigieron su lugar, llegué al número 24, ni uno menos ni uno más a finales de octubre de 2012; así se lo hice saber al editor y éste no argumentó réplica alguna. Había construido mi ventana esencial a la poesía brasileña del siglo XX.

## FUGACIDAD VS. ETERNIDAD

**GCW:** La poesía, se dice, es un lenguaje sin fronteras. Una forma de comunicarse que dista mucho de estarse quieta; ya lo dice Paz: es un lenguaje en constante movimiento. Uno escribe, otro lee, otro reescribe, y otro lee, y así la cadena sigue. Esto es aún más claro en el caso de las obras que se vierten a una lengua distinta de su original. Los accidentes que sufriste —en el sentido amplio de la palabra— son un ejemplo de este movimiento continuo.

La poesía toda es por siempre nuestra, por lo menos del que la lee; es nuestra por lo menos en el momento mismo del acto de la lectura. De este juego de palabras nace un oxímoron: la fugacidad frente a la eternidad.

Este libro es parte de este giro estético-lingüístico-cultural, por llamarlo de alguna manera, que es el lenguaje. Giro, que dicho sea de paso, no obedece a una métrica constante. Tú mismo nos has mostrado, en tu conversación, que de pronto —el movimiento— se estaciona en largas pausas y luego se dispara como un tapón de sidra. Esta antología, dada su calidad y el alcance mismo

**"EL HABLA ESTÁ EN CONSTANTE EBULLICIÓN: SUBE O BAJA, SE DESPLAZA HACIA LOS LADOS, HACE UNA BURBUJA, SE HINCHA Y EXPLOTA, PARECE DESAPARECER, PERO TODO LO TOCA, TODO LO MODIFICA EN SU CONSTANTE EBULLICIÓN."**

**JJV**

de la editorial, marca un referente para esta generación de lectores en lengua española y quizás lo marque para futuras generaciones. ¿Qué piensas de este movimiento constante que es el lenguaje y de cómo incide en lo que escribimos y leemos?

**JJV:** Creo que la traducción juega un papel muy activo en este movimiento, en esta transformación incesante del lenguaje. Por una parte, el habla está en

constante ebullición: sube o baja, se desplaza hacia los lados, hace una burbuja, se hincha y explota, parece desaparecer, pero todo lo toca, todo lo modifica en su constante ebullición. El lenguaje, por otra parte, es forma, expresión irrepetible que nos renueva, acerca y aleja —incluso—, inventa eso que denominamos realidad. Cada vez estoy más convencido de que el lenguaje poético no es comunicación, no es un medio, sino un acto, un fin en sí mismo. Paz lo califica como la erótica del lenguaje, y el erotismo vale en sí mismo, no precisa de una justificación, es su justificación su propia realización, el suceder, como la poesía es el hacer. En este sentido el lenguaje —que presentifica el universo erotizado que es todo texto literario— se redimensiona en su propia expresión, en su esencia transgresora, en esa constante metamorfosis que no admite y atenta contra la naturaleza convencional del habla. Si todo amor es primer amor, si todo encuentro con la belleza es inédito, entonces el poema será único e irrepetible; cada poema exige su propio lenguaje, establece su propia tradición. Pero también están los lectores que constantemente ejercen sus derechos. Califican, descalifican, recuerdan, olvidan, ensalzan, menosprecian. Hay autores que entran con fanfarrias y vítores en la categoría de la literatura viva, otros, con los cirios apagados, son depositados simplemente en la plancha fría de la literatura muerta; nadie los busca, nadie los lee. Sin embargo, de pronto, las cosas se invierten y unos suben y otros bajan, para decirlo en términos mecánicos. Se establece un canon, se combate un canon. Con las obras extranjeras pasa lo mismo. Leemos a un autor y sentimos la urgencia impostergable de trasladarlo a nuestra lengua, de leerlo en nuestra lengua; pero en este traslado la obra sufre muchos, muchísimos accidentes, entre ellos el fenómeno vivo del lenguaje. No traducimos a Petrarca con el castellano del siglo XV, no traducimos a Shakespeare con el español del Siglo de Oro, no traducimos a Baudelaire con el español del siglo XIX; los traducimos al español del traductor, y el traductor no sabe toscano, sabe petrarquiano, no sabe inglés isabelino o jacobino, sabe shakespeariano, no sabe el francés de los barrios, burdeles y salones parisinos del siglo XIX, sabe baudelaireano; ya que sólo Petrarca escribía como Petrarca y Shakespeare como Shakespeare y Baudelaire como Baudelaire. De una o

de otra manera —que los dioses perdonen lo que voy a decir— los ponemos al día en cuanto al lenguaje del uso literario, los hacemos contemporáneos del lector. Esto es una barbaridad tan prodigiosa como la punta del Himalaya cuando el alpinista y su yac están a sólo tres pasos de alcanzar la meta. Las obras siempre son contemporáneas a sus lectores, no es que el siglo XV, XVII o XIX viajen en el tiempo, es que el lector, gracias a un imaginario que suscita la obra literaria en él, se hace contemporáneo de estos siglos sin abandonar el propio. Hablamos de una tradición literaria, de una conciencia creativa del traductor que se manifiesta en su gusto por su lengua y por el lenguaje literario de que ésta es capaz. Tomas Tranströmer explica que cuando publicó su primer libro utilizó la estrofa horaciana en algunos de sus poemas, y que los críticos hablaron de una compleja y singular propuesta; en realidad —dice el poeta— se trataba de que para mí eran igual de contemporáneos René Char que Quinto Horacio Flaco. Lo mismo le sucede, en su fascinación y urgencia, al traductor. Cuando hablo del traductor no me refiero en lo absoluto al llamado “profesional”; yo hablo de una relación sentimental, no de un trabajo propiamente dicho. Por eso es muy válido —y totalmente justo— decir: estoy leyendo a Mallarmé en la versión de Cintio Vitier o, mejor aún: estoy leyendo al Hölderlin de Luis Cernuda. Son verdaderas relaciones de pareja traspasadas y conformadas por el amor.

**GCW:** Después de un largo cortejo, de una larga travesía por desiertos, pero también por patios sombreados y frescos, travesía que no ha estado libre de accidentes, y que además ha exigido gran disciplina y paciencia, el maridaje o los maridajes se han consumado, y celebramos tener este libro entre las manos. ¿Qué expectativas tienes para esta antología?

**JJV:** Cuando era estudiante de letras, a finales de los setenta y a principios de los ochenta, me pasó lo siguiente. Había una librería México y, a lado, un Café mexicano; esto estaba en el centro, en la calle Galeana, a la altura del Hotel Ambassador. El encargado de la librería —“El ingeniero”, como lo conocíamos, quizá como un velado homenaje a Álvaro de Campos, heterónimo de Fernando Pessoa, o a João Cabral de Melo Neto, por su título *O engenheiro*— escuchaba con

paciencia nuestras peticiones bibliográficas. Yo sabía de la existencia y del catálogo de Visor por revistas como *Quimera* y *Camp de l'Arpa* (de esta última tenía suscripción desde Tecate, había sido todo un viacrucis cambiar pesos a pesetas en el único Banco Nacional de México —hoy Banamex— del pueblo); así que cada tanto le sugería que pidiera títulos de esa editorial. Un buen día, a principios de mes, me recibió con una gran sonrisa diciendo que echara un vistazo a las novedades que tenía en exhibición detrás del mostrador; había como treinta o cuarenta títulos de Visor. Yo venía de cobrar el giro que cada mes me depositaba mi padre; ahora sé que mi hermano Armando era el encargado de esas gestiones que para mí eran de vida o muerte. Inmediatamente hice mi compra y me fui al café de al lado a celebrar. Estaba feliz con mi bolsa llena de libros. Al momento de pagar mi café me di cuenta que sólo tenía cincuenta pesos en la cartera; era principio de mes y hasta el siguiente no recibiría un centavo; hubo un momento de incertidumbre, de angustia quizá; pero miré mi bolsa llena de libros y la confianza volvió. Publicar la antología en Visor es asegurar una distribución en el orbe hispánico y más allá. Me inicié en la poesía brasileña leyendo la antología de Ángel Crespo —el traductor de Dante, Pessoa y Guimarães Rosa, entre otros— publicada en Seix-Barral a principios de la década de los setenta. Era la antología a pesar de que hubiera otras. Así que siempre tuve conciencia, a la hora en que trabajaba en la antología revisando los libros de mis autores, en qué editorial la iba a publicar; la colección que, desde mis años de estudiante, me ha hecho conocer poetas que hoy me son fundamentales, que integran mi santoral particular. Esa es la expectativa que tengo con esta antología, que alguien la compre con gran urgencia y curiosidad desafiando todo un mes a la intemperie.

## BRASIL TAN CERCA Y TAN LEJOS

**GCW:** Hablando de desafíos, hablemos de la distancia y de lo que ésta representa. Brasil es nuestro, pero no lo es (de nuevo con la fuerza de los contrarios). Siendo americano —Brasil— en muchos aspectos, que no solo atañen a la lengua, está muy distante del resto de América. Quizás nosotros estamos más alejados de ellos que ellos de nosotros. No lo sé. En todo caso, hay una distancia.

¿De qué manera se capitalizan o se pueden capitalizar las diferencias de dos culturas en el proceso de la traducción?

Y también hablemos de otro desafío: de la complicidad o del ser implicado. Me refiero a que en el proceso de traducción se implica al ser todo del poeta; parece tarea difícil dejar algo afuera. El flujo corre en dos direcciones, así que tú quedas —o te impregnas— en la poesía que traduces y tu lectura de él o de ellos queda en la poesía que te surge. ¿Te has detenido a concientizar en dónde o en qué medida y forma te has empapado de estos autores?

**JJV:** Cada lengua es un mundo, no una visión del mundo, sino un mundo en sí mismo. Borges tiene un maravilloso ensayo sobre la poesía que está en su libro *Siete noches*, que a fuerza de citar palabras, y luego versos, nos lo demuestra. Cuando trabajé con los poemas breves de Pound empecé a cobrar conciencia de esto. Expresiones coloquiales se perdían o se oponían a la hora del trasvase, había que reemplazarlas por otras, había que aparear —sexualmente— las dos lenguas para que no cayeran en conflicto; es decir, acercarlas, pero no confundirlas, como hacen los bonobos con sus cuerpos. El inglés tiene debilidad por los neologismos, por las palabras monosilábicas y bisílabas. Esto es medular a la hora del ritmo, de los golpes de voz. En portugués los versos endecasílabos se vuelven decasílabos ya que, como en francés, sólo se cuenta hasta la última sílaba acentuada. Cervantes, nuestro Cervantes, con sus *Novelas ejemplares* y su *Quijote*, ha tenido una repercusión impresionante en la teoría y el hacer literarios en portugués, que en español no atendemos. En la literatura de lengua portuguesa, en la narrativa concretamente, hay cuentos, novelas y romances. Las novelas siguen los planteamientos de las *Novelas ejemplares*, de Cervantes; no son cuentos largos o novelas cortas, son novelas que continúan una anécdota o las peripecias inmediatas —en el tiempo y en el espacio— de un personaje en particular; cuando esto se dispara en anécdotas, o los personajes entran y salen y el tiempo se quiebra o estalla hablan de un romance, de lo que para nosotros es una novela. Por otra parte soy un desesperado; cualidad que Neruda le atribuía al poeta; sólo que mi desesperación consiste en que no me siento cómodo leyendo en inglés o en portugués, a mí me gusta leer en español, en mi lengua; sentirme arropado, apapachado y en territorio seguro. Así que cuando encuentro algo que me deslumbra y me atrae, algo que, a criterio de Fernando



Pessoa, no puede ser traducido ya que está expresado, no de la mejor forma, sino en su única forma, a mí me da por traducirlo, por verlo en mi lengua, por leerlo con suavidad y complicidad, desperezarme cómodamente en el texto. Si esto lo consiguiera en inglés y en portugués estoy cierto que no practicaría la traducción, no tendría ningún sentido hacerlo, pero no es así. Todo lo que me gusta lo quiero en mi lengua, que es mi casa, mi patria. En esto difiero del magnífico poema de Lêdo Ivo: *Minha pátria* que, también traduje, y me contradice totalmente, ya que afirma que la patria —para él, la voz poética— no es el portugués ni ninguna lengua lo puede ser. Cuando conocí el verso de Díaz Mirón que reza: “Hay plumajes que cruzan el pantano / y no se manchan... ¡Mi plumaje es de esos!”, supe que no era mi caso. A mí me gusta mancharme en cuanto lodazal que me seduce encuentro. Nunca he padecido la angustia de las influencias de las que habla Harold Bloom. Insisto, todas aquellas influencias que me pasan y me subyugan ruego a los dioses se queden en mí. La *imitatio* de los poetas renacentistas me fascina; incluso, creo, que lo que hace que un escritor llegue a su “letra”, a su voz, a su tono inconfundible y que lo vuelve necesario, de primera necesidad, es una actitud manierista de desconfianza y búsqueda permanente que marcan su trabajo creativo.

Esto también se llama tradición, y cuando un texto está escrito en nuestra lengua, por las razones que sean —recordar que toda traducción es un acto de amor—, ya forma parte de nuestra tradición, y cada quien sabe qué hace con eso. Yo lo incorporo en mi trabajo creativo, al menos lo intento, ya que traducir, escribir ensayo o poesía cada vez se me confunde más, y esto no sé si sea bueno o malo, pero es así. No tengo tres escritorios donde escribir, sólo una mesa en el comedor.

## HILO CONDUCTOR

**GCW:** Afirmar que esta obra tiene un solo hilo conductor sería un error de mi parte. El lector se encuentra con poemas de un realismo crudo y tremendo como “Poema sacado de una noticia del periódico” de

Manuel Bandeira, poemas que juegan con los recursos tipográficos como “se / nace / muere nace” de Haroldo de Campos, poemas aparentemente anecdóticos pero que se funden con el campo de los sueños como es el caso de “Pelea callejera” de Adélia Prado, poemas que disparan una reflexión como “Despacho” de Armando Freitas Filho. Sin embargo, creo que existe un predominio de poemas que celebran al amor. No me refiero, aunque también, al hecho de que la traducción y el acto mismo de la escritura sean un acto amoroso. Ya citabas a Paz cuando se refiere al lenguaje literario como un lenguaje erotizado. María Zambrano, por su parte, dice que el poeta está enamorado del mundo todo que lo rodea y por eso no puede decidirse por una sola cosa y lo toma todo. Me parece que el poeta canta rozando la frontera de los significados y las emociones. Pero me refiero también a que, en la selección hecha por el antólogo y traductor, es decir, por ti, se incluye un gran

número de poemas que se cantan en honor del ser amado, poemas que destilan una sensualidad que nos conmueve. ¿Dirías que hay un hilo conductor predominante y, en dado caso, consciente?

**“OÍA A MI ABUELO MATERNO  
—DESDE SU ALTURA DE UNO NO-  
VENTA— DECLAMAR VERSOS O  
FRAGMENTOS DEL QUIJOTE Y ME  
PARALIZABA LA MÚSICA DE LAS  
PALABRAS QUE NO ENTENDÍA.”**

**JJV**

**JJV:** Por supuesto, claro que sí. Un día leyendo a Borges me enteré que él sostenía que la literatura es una suerte de felicidad. Yo ya lo sabía porque tenía años experimentándolo. Desde muy pequeño mi abuela materna me leía y leía y yo tirado sobre la cama o en el piso, sobre periódicos, en los días calurosos. Mi madre también me leía y yo, acurrucado junto a ella, veía el techo descubriendo las imágenes que escuchaba. Oía a mi abuelo materno —desde su altura de uno noventa— declamar versos o fragmentos del *Quijote* y me paralizaba la música de las palabras que no entendía. Pero siempre estaba el techo para visualizar todo aquello. Mi padre jugaba conmigo —cuerpo a cuerpo—; siempre tuvimos mucho contacto físico en nuestros juegos y yo vivía con él todo aquello que me leían. Además estaba Tarzán, el

Fantasma que camina, Fantomas, la amenaza elegante, y un rancho que podía ser cualquier selva. Por las noches, después de la cena —en verano—, en casa de los trabajadores del rancho, comenzaban las narraciones que, junto con el aroma del café El marino —que hervían y colaban— siempre terminaban con aparecidos y nahuales; y ahí estaba la oscuridad y la distancia que tenía que recorrer para llegar a la casa de mis abuelos. Mi contacto con la literatura estuvo condicionado por el oído, por una oralidad real y otra falsa que se desprendía de los libros que me leían. Pero un día llegué a la escuela. Pasó el primer año y no sabía leer. Me promovieron por ser hijo del señor Villarreal, gerente de cervecería; pero en el segundo año estalló la bomba: seguía sin saber leer y era urgente que aprendiera. Una profesora —de nombre Ramona— me daba clases particulares y lloraba de impotencia ante mí; yo también lloraba por los coscorrones que me daba en su desesperación. Sin embargo, un buen día nuestras aflicciones terminaron. Ella fue promovida a una categoría superior dentro de la Secretaría de Educación y se fue a Mexicali, a la capital del Estado, y yo, no sé por qué magia o sortilegio, comprendí que el mundo o dimensión que tanto gozaba y me gustaba surgía de los libros. El milagro se realizó y la lectura comenzó a acompañar al oído. Aprendí a leer y a escuchar y a contemplar lo que leía. La lectura siempre ha estado cifrada por el hedonismo, la comodidad y el placer. La gente que me quería, cuando yo era niño, me regalaba revistas y libros. La relación de amor era mutua. Es decir, si no hay placer y goce, no hay literatura. Al menos eso me lo han subrayado la gente que quiero y me quiere. Hubo una Navidad —años después— en que todo se aclaró. Vagaba por una tienda departamental —Liverpool, creo— y me encontré en una mesa ejemplares de *Picos pardos*, de Gerardo Deniz, publicados por la editorial Vuelta; costaban un precio ridículo y los compré todos. Esa Navidad regalé *Picos pardos*, de Gerardo Deniz. Al año siguiente se hizo una junta familiar donde se acordó que, en los intercambios navideños, ya no se regalarían libros. Hay parientes que he dejado de ver y no ha pasado nada digno de lamentar. Insisto, para mí la literatura es un goce, una fiesta donde los afectos se desparaman; así que al hacer la antología todos los poemas que me gustaban resultaban ser poemas de amor; aún no conozco poemas que no lo sean. Estoy impresionado de la poesía brasileña, qué capacidad de apasionamiento tiene.

**GCW:** Ahora que confiesas tu apasionamiento por la poesía brasileña y por la necesidad de leerla en tu propia lengua, presumo que seguirás traduciendo a poetas brasileños.

**JJV:** La *Antología. La poesía del siglo XX en Brasil*, publicada por Visor, contó con dos instituciones muy generosas que coeditaron el volumen; por una parte, la Universidad Autónoma de Nuevo León y, por la otra, la Embajada de Brasil, en España. Visor hará su trabajo, la Universidad lo está haciendo espléndidamente, y es de esperar que en algunas bibliotecas de Brasil se pueda consultar el libro. Con esta publicación se cierra un ciclo que se inició hace 19 años, en 1994 en El Paso, Texas. Todo se fue concentrando y perfilando para llegar a esto, a este momento. Estoy muy conforme con mi antología, creo que están los que deben estar; quizá —ahora tengo la sospecha— que se me quedaron dos o tres autores en la mesa de trabajo, pero esto habría que revisarlo, sopesarlo y meditarlo bien. Lo hecho; hecho está. Sin embargo, sí hay una acción que, cada vez, se me impone como inexcusable, la revisión exhaustiva de la antología que publiqué de Manuel Bandeira en 2000; tengo la intención de reeditarla con todo el peso de la mano para que el violín suene con más fuerza y brillantez. También tengo entre manos una selección rigurosa de la poesía de Paulo Leminski a partir de su poesía completa que acaba de aparecer y ya está en mi biblioteca. Ana Cristina Cesar cada vez me deslumbra más; el lenguaje directo y minimalista de Francisco Alvim, por su aparente oralidad, me cosquillea el oído; el tono reflexivo de Armando Freitas Filho me atrae poderosamente, y no olvidemos mi antología mayor de Ferreira Gullar que aún duerme el oscuro sueño de los desdeñados. Pero esto, lo tengo claro, no es de ganas, sino de necesidad, de rendimiento, y el día apenas comienza.

**GCW:** Qué significativa me parece esta frase con la que terminas, “el día apenas comienza”. Una de las conclusiones a las que podemos llegar, después de esta charla, es que este es un ejercicio de largo aliento y de largas jornadas; pero, por otro lado, sabemos que escribir un nuevo poema es comenzar siempre de nuevo. ◆



# *Demasiado* **HUMANO**

♦ LEONARDO IGLESIAS

AFIRMABA GEORGE GAYLORD SIMPSON QUE EL HOMBRE ES UN ANIMAL CON ATRIBUTOS ESENCIALES QUE NO COMPARTE CON NINGUNA OTRA ENTIDAD VIVA; SIN EMBARGO "LA POSICIÓN DEL HOMBRE EN LA NATURALEZA, CON LA SUPREMA SIGNIFICACIÓN QUE PARA ÉL TIENE, NO ESTÁ DEFINIDA POR SU ANIMALIDAD SINO POR SU HUMANIDAD" (GAYLORD, 1963: 222). LOS RASCOS QUE CARACTERIZAN AL *HOMO SAPIENS* GUARDAN RELACIÓN CON LA INTELIGENCIA, LA ADAPTACIÓN, LA INDIVIDUALIZACIÓN Y LA SOCIALIZACIÓN, LOS MISMOS QUE SE ENCUENTRAN EN EL ANIMAL, EN RANGOS MENORES.

La inteligencia le ha servido para adaptarse en la generación de la civilización y la cultura, para lo cual ha generado criterios morales y sistemas éticos. Ya Nietzsche decía: “La bestia en nosotros quiere ser engañada; la moral es una mentira necesaria, para no sentirnos interiormente desgarrados. Sin los errores que se ocultan en los datos de la moral, el hombre habría permanecido en la animalidad” (Nietzsche, 1966: Af. 40). Sin embargo, en muchas ocasiones usa la inteligencia para burlar las normas y hace a un lado la exigencia social como rasgo básico de la especie.

El individuo ordinario requiere de la norma moral para convivir y refrenar los impulsos asociados al individualismo, a la condición en la que sólo piensa para sí, vive enclaustrado en sí mismo y desdén los intereses de los demás. De ahí, el humano se halla centrado en sí mismo, vive para sí, alrededor de sí y dirigido hacia sí. Esta condición se asocia con la perversión del impulso que ha sido prohibido, censurado o castigado, y se ha visto condenado a seguir expresándolo con la conciencia de que “está mal”. De ahí el gusto por lo prohibido, como consecuencia de una cultura en la que el instinto es negado y perseguido.

De acuerdo con lo anterior, lo vivo es la organización material que se sirve del ambiente para sobrevivir, y para esto usa la inteligencia en propio provecho. En ese tenor, el humano ha construido la realidad cultural a partir de la realidad material que ha transformado para adecuarla a sus pretensiones. Por la inteligencia el hombre se halla en la cima del proceso evolutivo; es el hombre a secas, sin atributos, el que históricamente ha hecho esfuerzos por adueñarse de su destino.

Los antecedentes de la actitud se remontan a la condición en la que el humano comienza su desarrollo en el útero materno; ahí, como si fuera omnipotente, recibe sin esfuerzo ni condiciones, a la medida de su necesidad. En esta situación, la madre satisface las

necesidades y vive por y para el producto, lo que se interrumpe en el momento del parto, generando una discontinuidad con la realidad objetual: ahora se le exige un esfuerzo para realizar la existencia, esto es, hacer real lo que disfrutaba antes de nacer. Dicho esfuerzo se acompaña de displacer, que se genera al enfrentar la realidad para lograr ahora la continuidad de la existencia con el mundo, realizarse con y a través del otro. Que el individuo sufra los accidentes de la vida y se vea sujeto a las circunstancias de la misma, como la envidia, los celos, los accidentes, la separación, el abandono, la muerte, lo hace humano; si no fueran las cosas así sería como un dios.

En la historia, se esperaba que la emancipación humana en el Renacimiento fuera el principio de la conformación de un nuevo hombre, sustentado en la propia dignidad como quería Pico della Mirandola. De aquella propuesta ha resultado una realidad muy distinta: el humano ha puesto la naturaleza a su servicio, sólo aprecia el lado económico de la realidad y se preocupa por la utilidad de las cosas sin atender al lado nocivo de su actividad. Es un tipo de humanismo

en el cual el hombre es el centro y sólo mira en el propio provecho; el capitalismo puso a su servicio el avance de la ciencia y la técnica, animado por el afán individualista, que por definición se halla opuesto a la dimensión social de la vida y distorsiona el valor del individuo en la historia.

El hombre como un fin es un sustento del *humanismo*; se encuentra presente en el movimiento cultural que se inicia desde fines del medioevo, para tomar cuerpo en el siglo XV en el Renacimiento. El humanismo comprende: la actitud naturalista respecto al universo, en permanente evolución y con existencia independiente de la mente humana; la concepción de los hombres como producto de la evolución natural, de la cual son parte, y cuya vida se halla dentro de los límites de la existencia terrestre; la consideración que los hechos de la mente, incluyendo el pensamiento humano, están estrechamente asociados con el funcionamiento neural, en interacción constante con el medio ambiente; la afirmación que los humanos

## EL HUMANO HA CONSTRUIDO LA REALIDAD CULTURAL A PARTIR DE LA REALIDAD MATERIAL QUE HA TRANSFORMADO PARA ADECUARLA A SUS PRETENSIONES.



disponen de la capacidad suficiente para resolver los propios problemas cualesquiera que sean, con el uso de la racionalidad, los instrumentos adecuados y el método científico; la afirmación que los humanos son dueños del propio destino, contra la predestinación, el determinismo y el fatalismo; la afirmación que los humanos tienen principios basados en valoraciones surgidas de la experiencia, los que se orientan al logro del bienestar humano, con independencia de nacionalidad, religión o raza; el aprecio por la realización estética en sus diversas manifestaciones, como algo inherente a la existencia humana; la confianza en el desarrollo social y económico justo y válido para todos los pueblos, sustentado en la cooperación y ayuda mutua entre los hombres; el impulso a la individualidad con una orientación social a la acción, sin contraponer los intereses de ambas

humano en su magnitud amplia; la exigencia propia de pagar deudas contraídas, como manera de lograr el equilibrio de la energía de lo existente; la necesidad de resistirse a seguir la línea del menor esfuerzo, de no caer en la tentación, ser alocéntrico, interesarse por los demás y concebir la acción como algo genérico, en la dimensión de la historia; la necesidad de estar a la altura de las circunstancias y responder a las exigencias de la realidad; la necesidad de ser dueño de sí, de las respuestas, las fuerzas y los instintos, con capacidad de regularlos; la necesidad de sostenerse en el propio sitio y no flaquear ante la adversidad; la necesidad de demorar las satisfacciones para un mejor momento, cuando la realidad no resulta como se pretende, y la necesidad de resistirse a la tendencia natural.

Coexistiendo con estas exigencias que están en la

Historia, hay una realidad en que *a pesar de* los anhelos, las cosas resultan de una manera trágica, lo que es expresión de la condición humana, en la que usando la conciencia, el individuo queda atrapado en su formulación; y la realidad profunda inconsciente sobre la que no tiene acceso se le impone, contraviniendo las pretensiones conscientes, a pesar suyo. Dice querer una cosa y termina con otra en las manos; realiza múltiples esfuerzos por lograr lo que pretende y

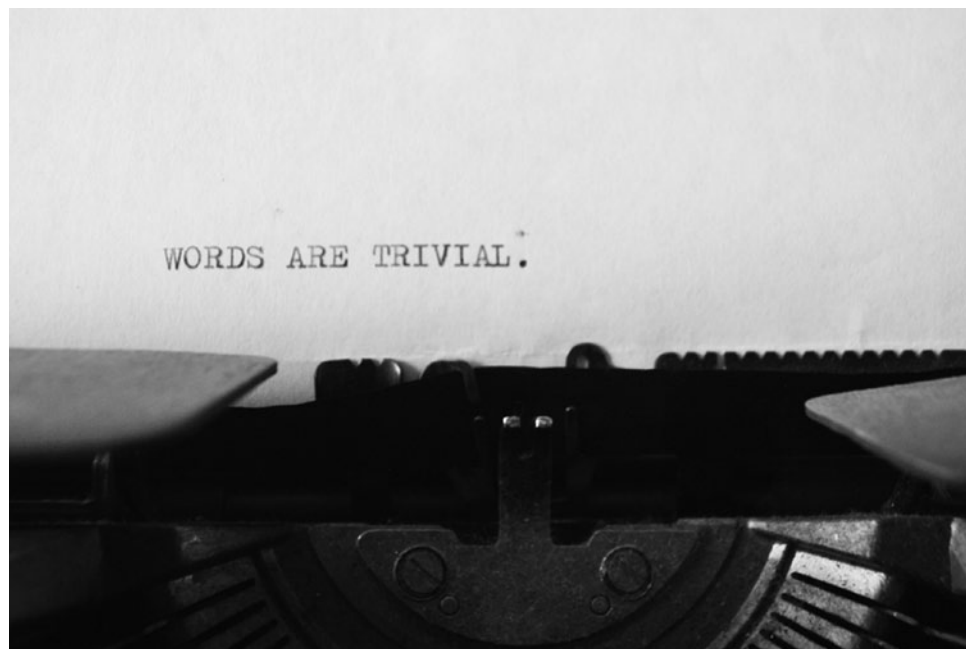
realidades, y el impulso a los criterios que hacen énfasis en los rasgos que semejan y hermanan a los humanos, y no en los que los distinguen o separan.

Asimismo, en el *modo de existencia cultural*, el humano se ve presionado por: la necesidad de ser consistente, de ser o no-ser, ser idéntico a sí mismo y dejar la ambigüedad generada por la contradicción original; la necesidad de reparar daños y llevar esta necesidad a la dimensión cultural realizando tareas que muestren lo

estos no se traducen en un resultado válido.

*A pesar de* los esfuerzos, se le impone una realidad que es el origen de lo que sucede. Lo que significa que el humano frecuentemente yerra, a partir de las distorsiones de la conciencia, que es lo que tiene en la pantalla actual de la mente, y que, por definición, es efímero y se refleja en el estar-siendo del presente.

*A pesar de* lo que dice querer, se revela ese humano expuesto a un destino trágico que camina en



## A PESAR DE LAS PRETENSIONES HUMANAS, LA REALIDAD SIGUE SU CURSO Y ESTÁ SUJETA A SU PROPIA DINÁMICA, EN LA CUAL LA CONSCIENCIA NO TIENE EFECTO IMPORTANTE.

búsqueda de algo que dice pretender; lo que lo lleva a oponerse a su destino y en la medida que hace esto, van emergiendo las fuerzas de lo profundo que se impondrán y marcarán con su sello la realidad. A *pesar* de las pretensiones humanas, la realidad sigue su curso y está sujeta a su propia dinámica, en la cual la consciencia no tiene efecto importante.

A *pesar* de lo propuesto, la conducta de los individuos humanos se realiza alejada de las pretensiones conscientes, los propósitos morales y las fantasías acerca de la realidad. Los motivos de la conducta provienen de lo profundo; lo que estaba oculto al final aparece y hace valer su efecto, la apariencia consciente lo ocultaba y mantenía en el fondo.

A *pesar* de las pretensiones por realizar un tipo de vida, se impone aquello que fue rechazado y que socavaba la realidad aparente, aquello que fue enviado a lo profundo y conservado en el olvido.

A *pesar* de lo formulado como argumentos, lo inconsciente se impone sobre lo consciente y predomina al final; ahí se hallaban fuerzas presionando por la expresión. Dice Nietzsche: “Lo profundo ama el disfraz”, requiere un disfraz para expresarse, pues la realidad es sólo un síntoma del devenir.

### LO DEMASIADO HUMANO

En el Renacimiento, la individualidad está presente en tanto el humano representa al género, a la humanidad; con el paso del tiempo, la ideología capitalista enfatiza la individualidad contrapuesta a lo social, con lo que dicha individualidad se convierte en individualismo. En esta condición, el humano individual es *demasiado humano*, se comporta como el

centro no sólo de la realidad económica y social, sino también de la realidad del cosmos.

En el mundo occidental se conformó una visión idealizada del humano; hasta se llegó a concebir un humanismo en el que la realidad estuviera al servicio del hombre y este fuera el centro de lo existente. Colocar al hombre como centro del proceso ha mostrado que es demasiado humano: sólo quiere para sí, se coloca como centro de lo existente, de la vida, del mundo animal y vegetal y de la cultura, usa la inteligencia en propio provecho solamente y en ocasiones para dañar a los demás y cae en trampas que lo llevan a sacar lo peor de sí.

En relación con el destino humano, dice Nietzsche: “El que piensa un poco profundamente sabe que siempre hará daño, obre y juzgue como quiera” (Nietzsche, 1966: Af. 518). Y en *Ecce Homo*, refiriéndose a su obra *Humano, demasiado humano* dice: “El título significa: Allí donde vosotros veis cosas ideales, yo veo cosas humanas, demasiado humanas” (1967: Af. 1). Afirma que, ocultas en las pretensiones de la cultura se hallan las pasiones, los instintos, los apetitos, los deseos humanos. Por lo que lo *demasiado humano* es lo proveniente de lo profundo de la interioridad, guiado por pretensiones egocéntricas, y que es ocultado en formas morales, culturales o intelectuales.

El análisis del humano requiere poner distancia al juicio y comprender; hay que hacer un paréntesis, una *epojé*, un *in pass*, un *als ob*; esto es, suspender el juicio acerca del otro y colocarse en su lugar por analogía. Nietzsche señalaba que el proceso para descubrir lo *demasiado humano* es la observación psicológica, pues muestra la interioridad tal cual es, más allá del disfraz y libre de la simpatía y antipatía humanas. Lo que ordinariamente se llama *empatía* implica colocarse por analogía en el lugar del otro; sin embargo, para que forme parte de la verdadera comprensión humana requiere la capacidad de abstenerse de cualquier juicio. En este se oculta el humano; es ordinariamente el disfraz que como pantalla no dejar percibir las pretensiones individuales.

Libre de esto se halla el individuo “más allá del bien y del mal”, más allá de las consideraciones morales, en la desnudez de sus pretensiones, que se

hallan distantes de las apariencias intelectuales y espirituales, de las que derivan las argumentaciones practicadas en “el arte de tener la razón”, en las concepciones religiosas y las ideologías.

Lo *demasiado humano* se refiere a la realidad humana que revela el origen psicológico de las valoraciones, a las que se da una naturaleza cultural que se expresa como espiritualidad. Así, lo que se considera de naturaleza espiritual se encuentra sustentado en hechos subjetivos individuales y el perspectivismo de la valoración humana, ubicados en lo profundo del inconsciente del individuo. Debajo del juicio se halla el sentimiento y oculto en este yace el instinto, que coloca al humano en igualdad de circunstancias con el mundo animal. Por lo que se trata de desenmascarar las valoraciones y hacerlas depender de la fuente real, de la dinámica psicológica individual; tal es el caso de la moral y la lógica.

Se trata de mostrar que los hechos de la vida son cosas humanas, no tienen nada de celestial, espiritual o eterno; son instintos, pasiones y sentimientos que operan en la realidad, que queda oculta en las formas culturales. Tal es el caso de morir por una idea, que es una manera de engañarse a sí mismo; nadie ha muerto por eso, es poner un parapeto y ocultarse en ideales. Debajo está lo demasiado humano: actitudes, impulsos, creencias, entre otras muchas cosas, con una naturaleza irracional. Acerca de la convicción de poseer la verdad absoluta y sacrificarse por las convicciones, afirma Nietzsche:

Realmente, ningún hombre se ha sacrificado todavía por la verdad; por lo menos, la expresión dogmática de su creencia ha debido ser anticientífica o semicientífica... Dejarse arrebatar las creencias equivalía quizá a poner en riesgo la salvación eterna. En tales ocasiones, de extrema importancia, la “voluntad” era claramente la inspiradora de la inteligencia... Lo que ha dado a

la historia ese carácter de violencia no han sido las opiniones, sino la lucha por la fe en las opiniones, es decir, de las convicciones. (Nietzsche, 1966: Af. 629)

**DEBAJO DEL JUICIO SE HALLA EL SENTIMIENTO Y OCULTO EN ÉSTE YACE EL INSTINTO, QUE COLOCA AL HUMANO EN IGUALDAD DE CIRCUNSTANCIAS CON EL MUNDO ANIMAL.**

Igual, para la conciencia hay una dimensión que se basa en las palabras, en símbolos de naturaleza abstracta y de valor universal, mientras la conciencia silenciada, oculta, profunda, sólo es accesible al individuo; para quien, de ordinario, la palabra le sirve de máscara. El gesto

disimula la palabra y la palabra oculta la intención; el fondo es la mentira, en la que el individuo tiene un contenido en mente y ofrece otro distinto, por así convenir a su interés. En la escena, el individuo oculta la interioridad al otro, y aparece con el ropaje de la moral y la espiritualidad; en la realidad cotidiana la preocupación por el otro es proveniente del temor a perder lo que este proporciona. También, la preocupación exagerada por el otro oculta el deseo de dañarlo. Nada hay peor que la indignación moral ante hechos de la vida de los que se sabe su génesis y dinámica; es colocar una cortina de humo ante algo que tiene una explicación comprensible y en muchas ocasiones evidente.

De ahí que existir como *espíritus libres* es lo que Nietzsche opone a la tendencia de lo *demasiado humano*; esto es, del humano que no aspira a superarse, a seguir la orientación evolutiva dirigida a la búsqueda de otra especie más allá de la existente. También hay algo de lo que el hombre puede enorgullecerse: dar la mano al prójimo; estar más allá de las miserias y el dolor; no dejarse llevar por el dolor y el sufrimiento, sino tolerarlos; hacer frente al infortunio y permanecer en el propio sitio; estar más allá de la amistad y la enemistad y no ser el amo de nadie sino de sí mismo.

Se aprecia que el humano ordinario es *demasiado humano*. Al querer sólo tiene voluntad para sí y sólo quiere aquello que va de acuerdo con su pretensión. Cuando la realidad no es así, le asalta la rabia y termina por abandonar la empresa. Sólo cuando la



**AL DEMASIADO HUMANO LO  
GUÍA LA TENDENCIA A HACER EL  
MENOR ESFUERZO, A REPETIR EL  
ERROR DESPUÉS DEL PERDÓN O  
LA DISCULPA, A NO ASUMIR RE-  
SPONSABILIDAD ("MÚSICA PAGA-  
DA NO HACE BUEN SON"), A ACOS-  
TUMBRARSE A RECIBIR Y QUERER  
OBLIGAR A QUE LE DEN ("SE  
ACOSTUMBRÓ"), A VOLVERSE IN-  
CAPAZ DE SER SÍ MISMO, A IR A  
LO SEGURO, NO TOLERAR LA IN-  
CERTIDUMBRE, TENER VENTAJA  
EN TODO, TENER PROVECHO SIN  
HACER ESFUERZO POR EL LOGRO.**

realidad está a su favor está de acuerdo con esta y hasta la alaba. Frecuentemente el humano es incapaz de ser fiel a su querer, a su voluntad; de mantener ese querer en contra de una realidad, de imponerse y erigirse sobre la misma, de guiarse por la voluntad de poder y convertirla en motivo de existencia. Es incapaz de sostenerse, de resistir la influencia de los factores del ambiente, va al vaivén de estos, no está sobre la circunstancias, se deja llevar por estas, no resiste la tentación de tener logros a expensas del otro, no puede dejar de responder ante los estímulos del instinto, su conducta es reactiva. No tiene capacidad de proponer algo a la realidad.

Lo *demasiado humano* se halla sustentado en el autocentrismo, no toma contacto con la realidad, y el individuo queda enclaustrado en sí mismo, gozando del mundo, de los demás y acomodándose a la realidad para lograr lo que pretende. Mientras que el autocentrismo del humano normal requiere la realización del esfuerzo individual, es una condición que va del individuo hacia el mundo y lo conduce a la plenitud.

En relación con lo anterior, la consideración del humano oscila entre la postura *pesimista*: los humanos no son confiables, quedan mal, cometen fraude, mienten y yerran. En la búsqueda de seguridad, el humano fracasa y en consecuencia se inventa una entidad que sea confiable absolutamente, como es la figura de Dios, que esté disponible cuando se le necesita y responda al planteamiento a la medida del deseo; que la realidad fluya sólo en la dirección del propio favor. En el lado *optimista*: confiar en la bondad humana a la manera de Rousseau y pensar que es la sociedad la que corrompe al individuo, esperar serenamente que obre con gratitud y generosidad; que responda con lo que se espera de él y con una ética expansiva salga de sí y se conduzca en favor de los demás, para lo que se requiere generar un modo de existencia que favorezca tal pretensión.

Al *demasiado humano* lo guía la tendencia a hacer el menor esfuerzo, a repetir el error después del perdón o la disculpa, a no asumir responsabilidad (“música pagada no hace buen son”), a acostumbrarse a recibir y querer obligar a que le den (“se acostumbró”), a volverse incapaz de ser sí mismo, a ir a lo seguro, no tolerar la incertidumbre, tener ventaja en todo, tener

provecho sin hacer esfuerzo por el logro. El criterio que se sigue es: regirse por la vertiente negativa de la norma y obtener provecho; atender solamente a la norma económica y tener el mayor logro con el menor esfuerzo, la estrategia es la sobrevivencia; la incapacidad de mantener la postura, resistirse y mantenerse en el propio sitio, y la incapacidad de ser leal a sí mismo, al traicionar a los demás.

### PARA EL DEMASIADO HUMANO

Mientras las cosas resultan como se quiere, todo está bien; el individuo dice sentirse feliz y hasta pleno en su existencia, vive mágicamente y está encantado con su modo de vida. El problema aparece cuando las cosas no resultan como se quiere; ahí el mundo está mal, los demás están equivocados o hasta buscan hacerle daño. Del encantamiento al mundo real hay un trecho grande que es casi como un infierno que hay que cruzar; en el mito, eso pasó con Adán y Eva cuando fueron expulsados del Edén. De ahí en adelante la realidad es mala, es origen de sufrimiento y dolor, por lo que hay que crear el mundo celestial donde todo es beatitud y bondad. Al final, la tendencia del humano es salirse con la suya, el mundo ha de ser como se desea, de manera mágica e infantil.

La amistad tiene un sólo sentido: del que recibe el beneficio de la misma. Igual, hay una postura acomodaticia del que ha encontrado la respuesta a los problemas con el esfuerzo o voluntad del otro, como un niño que pone al mundo a su servicio. Cuando la vida sucede sin el esfuerzo correspondiente o retribución por lo que se ha recibido, se genera habituación, en la que el individuo siente aquello como un merecimiento o derecho, lo hace de manera automática y no es percibido conscientemente; de tal manera que, al retirársele el estipendio se siente agredido, rechazado, ofendido y responde con gran hostilidad, culpando al otro de maldad y enemistad. Es incapaz de tolerar el dolor.

Al recibir alguna ayuda —que por definición es temporal—, cuando el favor ya no se recibe, lo siente como ofensa, ante la cual se indigna y reacciona con rabia. De esa manera, el que hizo el favor se libra del que vivía a sus expensas; y así, ha perdido

a un prójimo-amigo, sin recibir agradecimiento. Lo anterior como resultado de un error: la amistad y la gratitud son rasgos de los *propiamente humanos*.

## EL MUNDO ES MARAVILLOSO, MIENTRAS EL UNIVERSO ENTERO ES UNA GRAN UBRE QUE SATISFACE INCONDICIONALMENTE LAS DEMANDAS DE LOS HUMANOS.

Vive a expensas del esfuerzo o favor del otro, lo que se traduce en no atribuir valor a las cosas o los hechos, pues no ha realizado algún esfuerzo por conseguirlos. Ya sea el dinero, el amor, los bienes, ahí hay un esfuerzo que requiere realizarse para sentir que la realidad tiene valor; el demasiado humano se acomoda y vive a expensas de Dios, los ángeles, los santos, el Estado, el prójimo, de aquello que pueda poner a su servicio. Reduce la existencia a lo que le genera utilidad, lo que le sirve, vive en la dimensión económica de la vida, lo cual se halla muy lejos de la dimensión espiritual de la existencia.

Se habitúa a recibir y llega un momento en que siente eso como un derecho propio y una obligación de los demás hacia él. Cuando se suspende lo que se recibe, repara, se enfada, agrede, maldice y se ofende; sólo conoce lo que va de fuera a dentro de sí, es incapaz de dar de sí, objetivarse, salir de sí mismo, en fin, de existir. El único dominio que conoce es engullir al mundo.

Sucumbe al menor esfuerzo, se cobija en el error, la disculpa o el perdón, inspira compasión para lograr debilitar al otro, y así caiga en las redes de sus pretensiones, mientras que el fuerte es el que no cae, es consciente consigo mismo, tiene dominio de sí, no deja el terreno al otro, se sostiene en su lugar y aspira a lograr “más” y “mejor”. En el mito judío los humanos cayeron, no pudieron resistir y mantener el dominio sobre sí mismos; mientras en el mito griego, Prometeo es el retador de Zeus y aún en el castigo no cede en su actitud.

Todo consiste en conseguir de quien obtener fuerza, de quien depender para vivir a sus expensas o de quien abusar al apropiarse de sus recursos. No tiene límites en la pretensión voraz de tener del otro lo que necesita; es incapaz de hacerlo por sí mismo.

El mundo es maravilloso, mientras el universo entero es una gran ubre que satisface incondicionalmente las demandas de los humanos.

No hay que pagar un servicio con antelación. Pagar antes de recibir el servicio es de los *propiamente humanos*, casi de superhombres.

Se quiere al otro en tanto responde a lo que el individuo pretende, no por lo que el otro es.

Todo lo interpreta a su favor: cuando se habla de responsabilidad se refiere a los demás, cuando de derechos y prerrogativas a los propios, cuando lee sólo aprecia lo que conviene a su concepción de la realidad, al resto es impermeable.

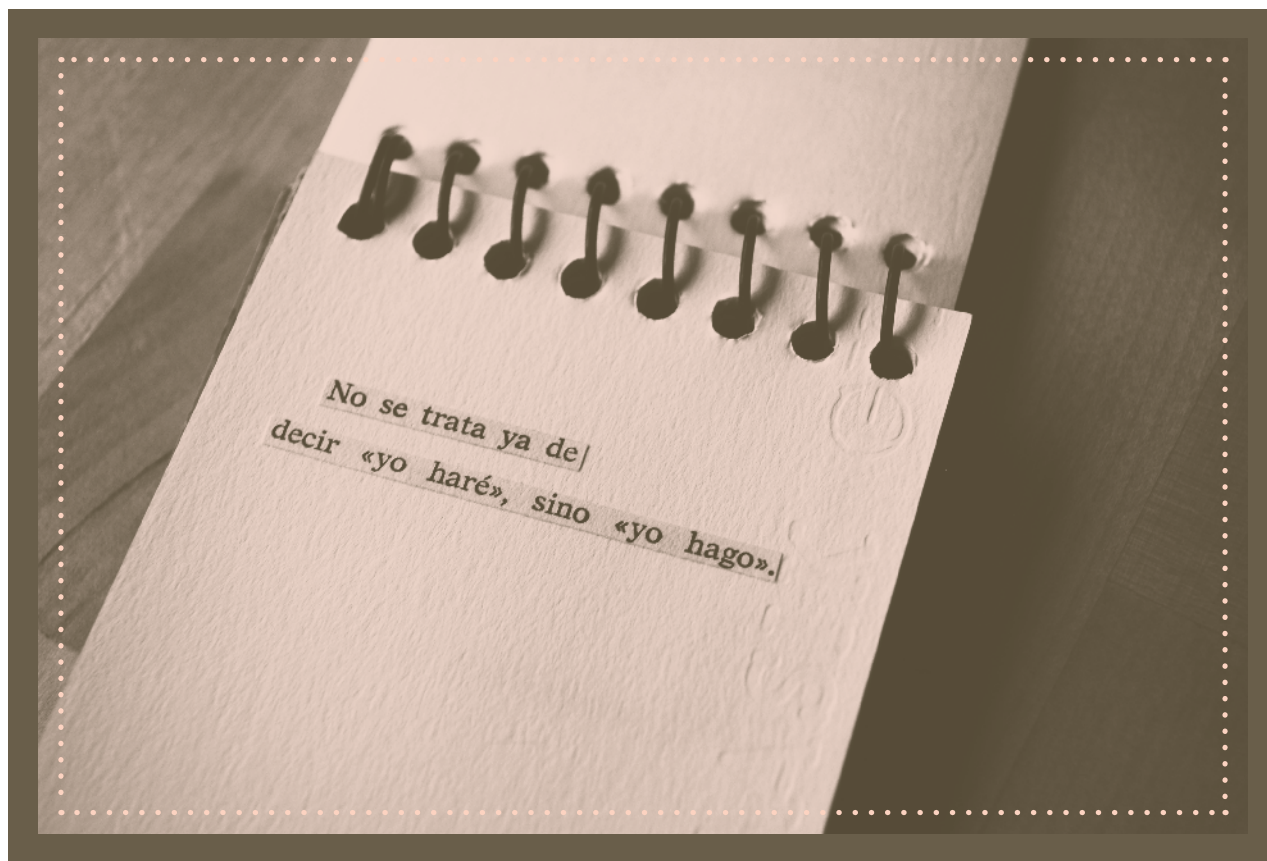
Para el caído, para el débil, la vida es apoyarse unos a otros; piden se obre en favor de los demás, esto es, de ellos. Cuando hay diferencia de fuerza, la pierde el que la tiene, como en la entropía. La idea de la ayuda mutua rige para individuos con igual fuerza; en cambio en el *demasiado humano* la fuerza fluye hacia la debilidad, en beneficio de lo último. “La unión hace la fuerza” es el grito de los débiles cuando enfrentan condiciones adversas, lo que significa que los fuertes les den fuerza y los eleven a la medianía.

Piensa que Dios creó al hombre, porque hay manera de agregar que fue para gloria del mismo Dios; si se pensara que es a la inversa, que el hombre creó a Dios, se podría apreciar que lo hizo por interés, mejor se cree lo primero. Así, toma a Dios como reserva de las tonterías y debilidades, y deja en sus manos los problemas.

La felicidad es cuando los demás están a su disposición. Cuando las cosas resultan de acuerdo con lo que pretendía, todo está bien, hay satisfacción; el otro es bueno, respondió a lo que se esperaba, por lo que es confiable como Dios. Ahí el individuo encuentra a su dios, el que está a su servicio y resuelve los problemas. Cuando no es así, el mundo no es confiable.

La realidad es vivir atrapado en un mundo estrecho de miras, en el que es incapaz de orientar la fuerza más allá de sí mismo.





## EL PORVENIR

La estructura biológica del humano es semejante a la del resto de los animales; las diferencias con estos son las adquiridas en el proceso evolutivo, y con las cuales cuenta el individuo al nacer. Lo que lo caracteriza son las dimensiones psíquica, social y espiritual de la existencia, lo cual exige la participación activa en la construcción de dicha realidad y elevar el alcance de miras, en el que se incluya a los demás en las consideraciones.

El esfuerzo que ha hecho al lograr un sitio en el proceso evolutivo y un lugar entre el resto de las especies ha sido grande; la acomodación a los avances de la técnica genera la fantasía que la realidad se puede tener sólo con pedirla o desearla, sin considerar que detrás hay el esfuerzo de muchos individuos que con su dedicación han logrado los avances científico-técnicos de la actualidad.

Hay individuos que son capaces de lograr los mayores alcances en la existencia, y son los que reivindican la tendencia evolutiva que ha permitido

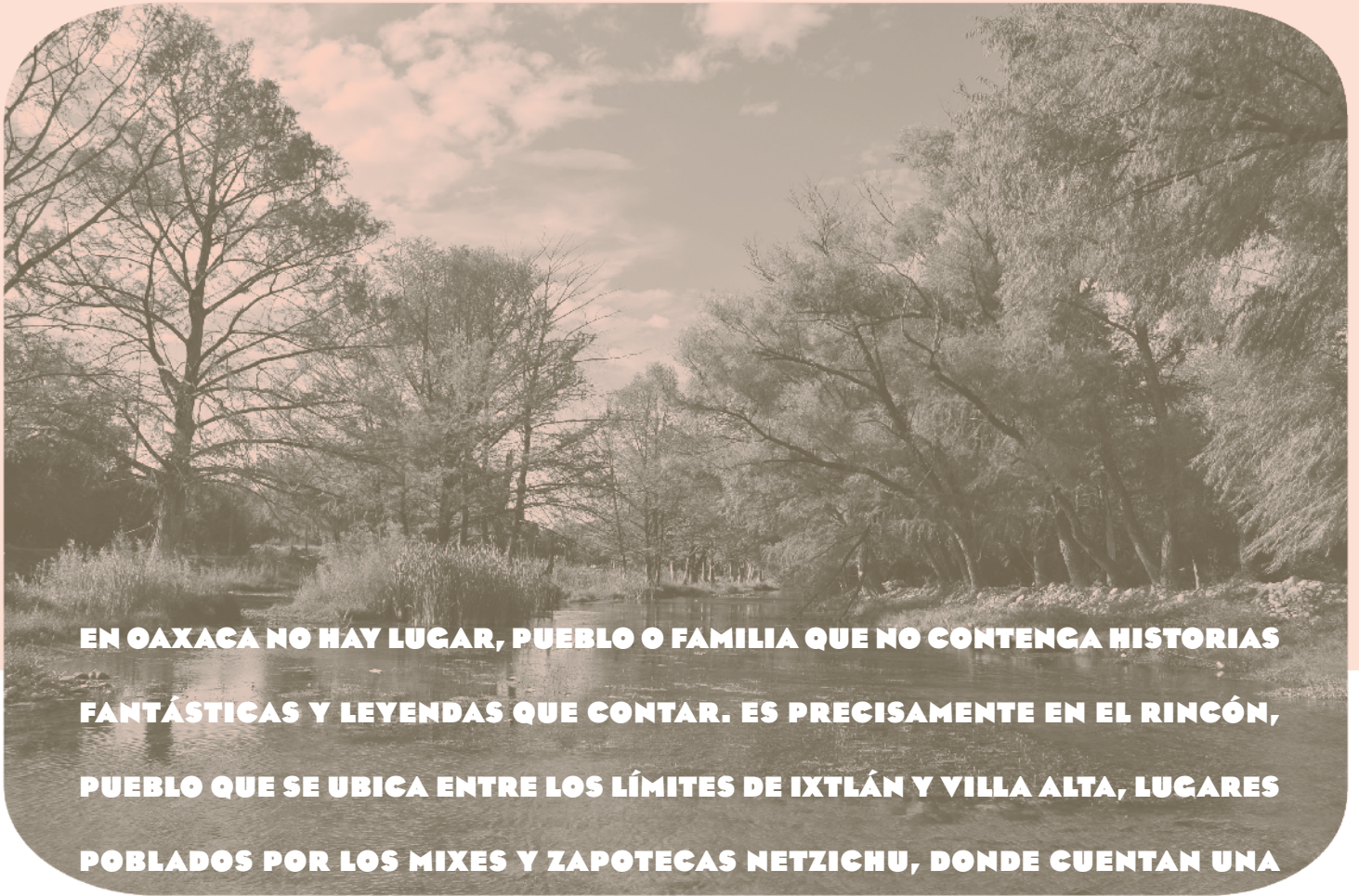
que el humano sea lo que es. El centro es el proceso evolutivo, el movimiento, en el que el individuo se halla en constante cambio y tiene una responsabilidad hacia el planeta; por lo cual, se ha generado la idea de la sustentabilidad, que tiene como objetivo señalar que lo existente no es de una generación en particular sino del género humano. Igual, el que tiene el poder se siente dueño de lo existente, lo que es expresión de la tendencia a convertirse en una entidad egocéntrica, a la que la realidad pide una actitud en beneficio de los demás, y también quizá obrar con sacrificio considerando al hombre como un puente, después del cual otra especie está por venir. ●

### Referencias

- Simpson, George Gaylord (1963). *El sentido de la evolución*. Argentina: EUDEBA.  
 Nietzsche, Friedrich (1966). *Humano, demasiado humano* en *Obras completas*. Tomo I. Argentina: Aguilar.  
 Nietzsche, Friedrich (1967). *Ecce Homo* en *Obras completas*. Tomo IV. Argentina: Aguilar.

# **LAS RELACIONES DE OBJETO INTERNAS Y SU FUNCIÓN REPARADORA: LA LEYENDA DE YOLOXÓCHITL**

♦ ALBERTO VILLARREAL



**EN OAXACA NO HAY LUGAR, PUEBLO O FAMILIA QUE NO CONTENGA HISTORIAS FANTÁSTICAS Y LEYENDAS QUE CONTAR. ES PRECISAMENTE EN EL RINCÓN, PUEBLO QUE SE UBICA ENTRE LOS LÍMITES DE IXTLÁN Y VILLA ALTA, LUGARES POBLADOS POR LOS MIXES Y ZAPOTECAS NETZICHU, DONDE CUENTAN UNA**

**BELLA HISTORIA SOBRE EL ORIGEN DE UN ARBUSTO DE FRONDOSAS RAMAS Y HOJAS ANCHAS, LLAMADO YOLOXÓCHITL, CUYAS FLORES SON DE COLOR MARFIL LIGERAMENTE AMARILLENTO. SE DICE QUE EN LA ÉPOCA DE LLUVIA LA HUMEDAD HACE QUE PRODUZCA UN AROMA DELICIOSO, EL CUAL SE ASOCIA**



## LA LEYENDA DEL YOLOXÓCHITL

Cuentan que al arribar los españoles a México y fundar Villa Alta en 1528 (el día de San Idelfonso), combatieron a sangre y fuego contra mixes y zapotecas netzichus, quienes, a pesar de odiarse por generaciones enteras, decidieron pelear, cada uno por su cuenta, contra las tropas enviadas por Marcos de Aguilar (quien a la postre sería gobernador de la Nueva España). Aunque los mixes se defendían en la lucha, los zapotecas netzichu se fueron retirando voluntariamente para favorecer, de manera pasiva, la destrucción de los mixes. Estos no contaban con que los españoles, bajo las órdenes del capitán Gastón Pacheco, habían entrenado y traído unos feroces perros que, como lo consigna el cronista don Antonio de Herrera, “no tomaban indio que no lo matasen y se lo comiesen, por estar muy cebados en ellos...” (Brandomín, 2004: 62).

Mientras esto sucedía, la hija del cacique de Totolinca de la región de los mixes había llegado a la juventud. Una mujer que

...alegraba el ambiente del hogar en el que la ausencia definitiva de la madre había dejado un vacío irreparable. Y por eso el viejo cacique amaba entrañablemente a aquella niña, con un amor en el que se conjugaban el cariño paternal y la honda devoción a la memoria de su esposa hacía ya tiempo ida. (Brandomín, 2004:63)

Pacheco fue derrotado por los mixes y, con sed de venganza y destrucción, se dirigió al pueblo Totolinca. Al enterarse, el cacique dio la alarma y el pueblo entero huyó. Al ver a su hija le dijo: “Hija mía: tú y tus doncellas corran a esconderse en la cueva de Yaganche mientras nosotros los distraeremos. Ve pronto y nada temas. Nosotros sabremos burlarlos” (Brandomín, 2004: 64). Sin embargo, mientras el cacique resolvía a las tropas españolas, lejos se empezaron a oír los alaridos de dolor de las doncellas y los ladridos de los hambrientos perros. Nunca volvió a ver a su hija.

Pasaron dos años: tanto los zapotecas netzichu como los habitantes de Totolinca mantenían la paz; todos, menos el viejo cacique que imaginaba la espantosa suerte que había sufrido su hija al ver lo ocurrido a sus doncellas. Una noche, luego de pasar

muchas en total desvelo, pudo dormir, y soñó. En el sueño le visitó su hija quien le dijo:

Deja ya de llorar, padre mío, porque sin mi muerte no hubiera nacido el remedio de tus males. Mi cuerpo está escondido bajo la hojarasca, a un lado del manantial de Peña Sola, y da sustento a un árbol cuyas flores serán el remedio para todos los que, como tú, padecen del mal de corazón... (Brandomín, 2004: 65)

Al día siguiente el cacique visitó dicho lugar revelado en sueños y prepararon con los pétalos una infusión. Al beberla, se sintió totalmente restablecido de sus males y, para todavía continuar su bienestar, pasó horas bajo la sombra fresca de dicho arbusto, respirando su agradable aroma y escuchando el susurro de las hojas como si en ellas se resumiera aquel ser del que ahora se nutrían las milagrosas raíces. Al carecer de nombre dicho arbusto, le fue dado el de su amada hija: Yoloxóchitl.

## LA FUNCIÓN REPARADORA DE LAS RELACIONES DE OBJETO INTERNAS

El sufrimiento emocional contiene, independientemente de su expresión clínica externa y sintomática del dolor, una sensación interna de ansiedad y desamparo, donde el sujeto se encuentra incapaz de “asirse” de alguien externo que le haga sentirse bien<sup>1</sup>. En pocas palabras, el sufrimiento es resultado tanto de un conflicto intra-psíquico (el trauma y sus repercusiones internas), como puede representar las expresiones transitorias de un proceso mental (como el que ocurre en el periodo adolescente o en el paciente bajo psicoanálisis). Lo doloroso no es en sí el estímulo o situación viviente (claro, importa y mucho), sino los mecanismos conscientes e inconscientes que se despiertan (Brenner, 1976-1983; Liberman, 1976; Liberman y Labos, 1982). Cuando el sufrimiento es abrumador se piensa y fantasea que “no hay nadie ni nada en el mundo” que brinde suficiente alivio. Quienes sufren de forma devastadora este sentimiento

<sup>1</sup> Esto es parecido a la incapacidad del Yo para administrar la carga asociada al hecho traumático propuesto por la psicología del Yo (A. Freud, 1978).

## HAY QUIENES BAJO EL LÁTIGO DEL SUFRIMIENTO (POR LA RAZÓN QUE SEA) SE SIENTEN MUCHO MÁS ALIVIADOS PUES UTILIZAN MECANISMOS REPARADORES NO MANIACOS, GENERADORES DE EXPERIENCIA Y CRECIMIENTO, GESTADOS GRACIAS A RELACIONES DE OBJETO INTERNAS DE BUENA CALIDAD.

van desarrollando una serie de problemas no sólo de carácter, sino también de índole interpersonal, aislándose o produciendo conductas de apego patológico donde el presente y futuro son vistos de forma lúgubre. Pero esto no les pasa siempre a todos. Hay quienes bajo el látigo del sufrimiento (por la razón que sea) se sienten mucho más aliviados pues utilizan mecanismos reparadores no maniacos, generadores de experiencia y crecimiento, gestados gracias a relaciones de objeto internas de buena calidad.

La internalización de las relaciones de objeto es un proceso interesante. En pocas palabras, una relación de objeto internalizada buena, consistente y con una suficiente y sostenida dosis de afecto positivo (cariño, amor, confianza), no sólo ocurre en el principio de la vida, sino a través de la misma. Por supuesto, hay que decir que son precisamente las relaciones de objeto internas del inicio de la vida las que van forjando las tendencias futuras del individuo pues, al conocer a otras personas, la relación que establezca con estas evocará o no aquellas que le fueron o son significativas, repitiendo los patrones relacionales o cuestionándolos (Klein, 1988; Ogden, 1986, 1989; Chodorow, 2003).

Ahora se piensa que no incorporamos e introyectamos objetos exactamente. Sabemos que en el intercambio afectivo, interpersonal, totalmente subjetivo, el producto de la relación es lo que conserva nuestra mente. Véanlo si no, al evocar a alguien significativo para nosotros, lo que hacemos es traer a la memoria las emociones o los productos de la relación entre esa persona y nosotros. Esto es, son los resultados que nuestra historia (buenos, malos, o contradictorios) en relación con esa persona lo que se queda en nuestra mente. Así, las relaciones de objeto internas son el producto de una serie de intercambios que incluyen un gran cúmulo de mecanismos interreaccionales como la identificación proyectiva e introyectiva, la capacidad (o

incapacidad) de realizar *reveries* (en términos de Bion), el desarrollo de funciones empáticas, de búsqueda de intimidad y confianza, de continuidad (Robbins, 1989). Una relación objetal interna conlleva un constructo mental intersubjetivo y un afecto básico (amor, odio), y cuando ésta es “suficientemente buena” nos hace vivir sin angustia desbordante o incapacitante frente a las crisis de la vida y nos ayuda a su vez a no paranoizarnos ante momentos de soledad. En ese sentido evita las salidas maniacas, infructíferamente antidepresivas, ya que enfrentan y resuelven debido a sus propiedades, mientras que las maniacas, por su carga de agresión, confusión y desorden niegan y evitan, o sobreestiman ante el suceso, desbordándose la persona con sentimientos catastróficos. Además las fantasías inconscientes desarrolladas alrededor y en la relación producen alivio, o por el contrario, confusión, soledad, persecución y terror ante el sufrimiento psíquico. Una relación objetal internalizada produce continuamente nuevos significados y conocimientos de nosotros mismos a nivel sélfico, de la otra persona y de ambos en lo intersubjetivo. Estas relaciones nos hacen reconocernos y re-entendernos con el paso del tiempo (Ogden, 1986). Por cierto, con “interno” no nos referimos exclusivamente al lugar “geográfico” o topográfico que ocupa en la mente, sino es lo que la relación individual y subjetivamente nos ha despertado lo que penetra y se marca en nuestra mente. Evidentemente, siempre está matizada por la relación original, pero esta se va modificando con el crecimiento del sujeto que la contiene (si no, de nada serviría el psicoanálisis, ni el matrimonio, ni los noviazgos, ni los maestros, ni nadie). Esta relación de objeto interna se expresa vía identificación proyectiva en el campo interpersonal creando entonces una suborganización inconsciente que crea significados y vivencias. En otras palabras, su recuerdo interpersonal, experiencial e intersubjetivamente hablando genera

## LAS RELACIONES DE OBJETO INTERNAS SUFICIENTEMENTE BUENAS NOS AYUDAN A ESTABLECER MEJORES Y MÁS DURADERAS RELACIONES CON PERSONAS EXTERNAS

ideas y sentimientos, incluso es base para futuras interacciones. Tales relaciones están conectadas con una parte escindida del Yo y fundamentalmente del self, que en conjunto con el objeto con el cual se ha relacionado, se torna inconsciente, interna. El producto de la relación con el objeto hace que precisamente los objetos internos se fijen en el Yo, organizándose y subdividiéndose funcionalmente, ya que tienden a sostener y preservar las capacidades yoicas para el desarrollo del pensamiento, la percepción y el sentimiento. Como sostenía Fairbairn (1952): internalizamos relaciones, no objetos.<sup>2</sup>

Esto ahora lo sabemos mejor: nunca estamos solos, ya que desde pequeños, somos pro-relacionales (Stern, 1985; Mitchel, 1988), en ese sentido, la mayoría de los momentos significativos suceden en interacción con alguien (quien a su vez debido a la relación que tiene inyecta un valor especial al momento —o su ausencia al suceder éste). Son las relaciones de objeto internas las que a mi juicio permiten una continuidad a la existencia humana en sus expresiones interpersonales vividas a diario (Mitchel, 1988; Chodorow, 1999). Así, las relaciones de objeto internas suficientemente buenas nos ayudan a establecer mejores y más duraderas relaciones con personas externas (que a su vez se van tornando en significativas y enriquecen las representaciones originales). Ello nos hace seguir siendo los mismos (para bien o para mal) y nos impulsan a mejorar, estancarnos o estar peor. Es muy claro: la “buena evocación” en el momento en que las circunstancias lo favorezcan cumple su función aliviadora, acompañante, pues trae consigo, como ya se dijo, no sólo los *objetos*-personas, sino todo el cúmulo de emociones conscientes y fantasías conscientes gestadas en la relación (de ahí que

introyectamos relaciones) que, en conjunto con las inconscientes nos hacen sentir bien, a pesar de los pesares. A distintos niveles las expresiones y solicitud de ayuda contienen siempre un sustrato relacional: “¡Mamá!”, “Dios mío”, y otras más son ejemplos claros pues sugieren componentes reparatorios, aliviadores, o generadores de bienestar.

## INTERPRETACIÓN PSICOANALÍTICA DE LA LEYENDA

En la leyenda de Yoloxóchitl, la hija representa el recordatorio relacionalmente hablando de los objetos tempranos al trasladarse por asociación inconsciente de los recientes a los pasados en cuanto a su cualidad distintiva: su función buena, reparadora, generadora de bienestar (o nutricia viéndose ahora desplazada en el árbol medicinal en la leyenda). Más en detalle, la relación con la hija evidentemente refleja la reedición de la relación con la esposa y, por supuesto, evoca los vínculos edípicos con la madre. El conjunto de todas estas relaciones se instaura en el self, se acumulan y producen reacciones en la persona que a la vez estimulan, por ejemplo, en su relación con la hija, conductas que “guían” a nivel sélfico reacciones y comportamientos que complementan, estimulan y resuelven interiormente las angustias relacionales. En ese sentido la relación con la hija servía de puente intersubjetivo para el sostenimiento de la continuidad sélfica del padre. Cuando esta relación se trunca de forma dramática hay una crisis depresiva grave, sin embargo, con el tiempo las elaboraciones del duelo reestiman a través de diversas situaciones (el sueño y los olores de la planta) la recreación de la relación de objeto interna, desarrollando la función reparatoria.

Son precisamente estas representaciones relacionales internas, buenas, las que bajo ansiedad, depresión o sufrimiento psíquico “acuden” en los recuerdos, sensaciones y evocaciones para aliviar el malestar anímico. La diferencia, por ejemplo, ante el objeto fetiche es que éste no guarda la relación, sino que reemplaza artificial y maniacamente al objeto y su relación parcial antidepresiva, evitativa y/o negadora de la ansiedad, lo que es diferente en la relación objetal internalizada, que guarda el vínculo específico y posee funciones reparadoras.

2 Por cierto, H. S. Sullivan (1959) también pensaba muy de cerca lo mismo, pero casi nadie le hizo caso.

Como ya se ha sostenido, más que el objeto (que por supuesto tiene mucho que ver) es la relación intersubjetiva con éste la que acude a nuestra mente y nos hace re-dibujar una sonrisa o paz en nuestro rostro (Freud, 1893, 1927; Kernberg, 1979). En la leyenda aquí estudiada, la pérdida de la hija amada evoca en la fantasía la pérdida de los afectos y pensamientos que producía la relación del padre con su hija, y por supuesto, las carencias hacen que se busquen sustituciones que produzcan los bienestares que la relación ahora inexistente generaba. Así, vía identificación proyectiva, al encontrar ciertos beneficios bajo un profundo sentimiento, el contacto en sueños con la representación mental de la hija buena, fusionada ahora con propiedades maternas en el inconsciente del cacique le hace reidentificar, vía identificación proyectiva y *reverie* luego de tomar la infusión a su hija en las propiedades del árbol. En otras palabras, no es que la experiencia pasada con el objeto produzca una especie de “dirección”, a título de motor motivador que impulsa y encuentra, sino al revés, el estímulo actual evoca por asociación, la relación pasada, la “reencuentra”.

\*\*\*

Realmente, (y esto ya lo había supuesto Freud en 1916 y 1917) el mundo relacional interno representa una realidad psíquica que nos acompaña e idealmente nos ayuda a enfrentar la realidad externa en un ir y venir de encuentros, reencuentros y desencuentros con el dolor, con los demás y con nosotros mismos.

El sufrimiento psíquico genera uno de los afectos más temidos del ser humano: la tristeza, la cual como sabemos contiene diversas fantasías que al activarse aumentan precisamente la carga de ansiedad y de sufrimiento. Gracias a las buenas relaciones objetales internas nuestros sentimientos devastadores pueden ser mitigados, nuestra soledad puede disiparse. Gracias a ellas, también, podemos saber que en nuestra percepción hay personas del pasado y presente que nos han hecho sentir bien y que; independientemente de su presencia o ausencia nos acompañan; aún en los más oscuros días de nuestra existencia.

Como agregado, la planta aquí referida, la *Taluma mexicana* pertenece a la familia de las magnolias.

Su flor al abrirse asemeja una estrella y cerrada un corazón. Por cierto, su relación con las enfermedades coronarias empieza desde el siglo XVI con Francisco Hernández (quien fuera protomédico del locuaz rey Felipe II) hasta el hallazgo, en 1993 por el doctor Gustavo Pastelón, de la *tiramina*, un agente adrenérgico, que explica parte de la acción digitálica sobre el corazón (Cariño Preciado, s/f). Este arbusto continúa floreciendo en las serranías villaltecas y sigue utilizándose para curar los “males del corazón”, así como se toma como apoyo para tratar cardiopatías. La infusión se prepara de forma totalmente artesanal con uno o dos pétalos acomodados en forma de corazón. ●

#### Referencias

- Brandomin, J. M. (2004). *Leyendas y tradiciones oaxaqueñas* [Quinta edición aumentada por el autor]. Oaxaca: Edición personal.
- Brenner, C. H. (1983). *Técnica psicoanalítica y conflicto psíquico*. Buenos Aires: Ediciones Hormé.
- Cariño Preciado, L. F. (s/f). “Yollotl”. *El Corazón a Través del México Antiguo* [Fascículo 2]. Ciudad de México: Novartis.
- Chodorow, N. (2003). *El poder de los sentimientos*. Buenos Aires/ Barcelona/ Ciudad de México: Paidós.
- Fairbairn, W. R. D. (1952). *Estudio psicoanalítico de la personalidad*. Buenos Aires: Ediciones Hormé.
- Freud, A. (1978). “Prefacio a la Biblioteca Clínica Hampstead” en H. Nágera. *Desarrollo de la Teoría de la Libido en la obra de Freud*. Buenos Aires: Ediciones Hormé.
- Freud, S. ([1888]1893). “Algunas consideraciones con miras a un estudio comparativo de las parálisis motrices orgánicas e histéricas” en *Obras completas. Publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud (1886-99)* [Vol. I]. Buenos Aires: Amorrortu Ediciones.
- Freud, S. (1927). *Obras completas. El porvenir de una ilusión, El malestar en la cultura y otras obras. (1927-31)* [Vol. XXI]. Buenos Aires: Amorrortu Ediciones.
- Freud, S. (1916-1917). 23ª Conferencia. “Los caminos de formación de síntomas” en *Obras completas. Conferencias de introducción al psicoanálisis (Partes I y II) (1915-16)* [Vol. XVI]. Buenos Aires: Amorrortu Ediciones.
- Freud, S. (1992). *La frontera primaria de la humana experiencia*. Madrid: Julián Yebenes Editores.
- Kernberg, O. F. (1979). *La teoría de las relaciones objetales y el psicoanálisis clínico*. Buenos Aires/Barcelona/ Ciudad de México: Paidós.
- Klein, M. (1988). “Envidia y gratitud” en *Obras completas*. Buenos Aires/Barcelona/ Ciudad de México: Paidós.
- Liberman, D. (1976). *Comunicación y psicoanálisis*. Buenos Aires: Alex Editor.
- Liberman, D. & Labos, E. C. (1982). “Fantasía inconsciente vincular circunstancial” en *Fantasía inconsciente, vínculo y estados psicóticos*. Buenos Aires: Editorial Kargierman.
- Mitchell, S. A. (1988). *Conceptos relacionales en el psicoanálisis: una integración*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Ogden, T. H. (1989). *La matriz de la mente. Las relaciones de objeto y el diálogo psicoanalítico*. Madrid: Tecnipublicaciones S. A.
- Robbins, M. (1989). Primitive Personality Organization as an Interpersonally Adaptive Modification of Cognition and Affect. *International Journal of Psychoanalysis*. 70: 443-459.
- Stern, D. (1994). *El mundo interpersonal del infante*. Buenos Aires/ Barcelona/ Ciudad de México: Paidós.
- Sullivan, H. S. (1959). *Concepciones de la psiquiatría moderna*. Buenos Aires: Psiqué.



LETRERO, ENTONCES ME VIAHÍ PARADO / 2012 / REGISTRO FOTOGRÁFICO  
CALLE EN PARÍS POR ADRIÁN PROCEL / DUOTONO





A LA LETRA

# DE LA MANO A LA LUZ

IN A DESERT / DESCEND / 2010 / IMPRESIÓN DE TEXTO  
MARTILLADO SOBRE MURO. FOTOGRAFÍA: ROCÍO GARZA.

## ♦ BÁRBARA JACOBS

A través de la revista *Resumen*, a lo largo de 2013 conocí a trece artistas y su arte de la manera por completo más desinhibida para mí, que soy curiosa pero tímida a la vez, que quiero acercarme pero es lo que se me dificulta. Abrí la puerta con avalanchas de preguntas indiscretas en la punta de mis cinco sentidos, desbordándose, atentas, se iban contestando como sin querer a medida que sin formularlas yo leía que...

Kiyoto Ota (1948) nació junto al mar y los barcos en un puerto al mar y los barcos en un puerto con montañas y ríos de Nagasaki. Vivió en una casa de madera (¡La oli!). Dice que la madera y la piedra tienen vida (Induce a que me conste). Él las oye y se

esfuerza en comprender lo que le dicen, con sus voces luego hace lo que quiere atento, sin lastimarlas, sigue la indicación del maestro que al ver lo preparado que él está, o el reflejo educado de lo que lleva adentro, lo orienta precisamente a eso, Tú haz lo que quieras. Kiyoto Ota ha obedecido desde entonces. Una bomba destruyó su casa de infancia y lo que había en ella y alrededor, todas las casas, todas las cosas, fue cuando sin juguetes él manufacturó los que él quería, pues jugar o inventar le gustaba. Entre hacer un juguete y esculpir no vio la diferencia, eran el mismo quehacer, quizá porque las dos manufacturas lo entretenían y le gustaban. Como a mí pasearme con la vista y los demás sentidos

por el resultado. De pasto, de plomo, entre los árboles. Hierro, fibra de vidrio, bambú.

En la habitación de al lado conocí a Guillermo Montesinos (1968) y su lente, la circunstancia y la casualidad. El detonador que lo convirtió en el hombre detrás de la cámara no fue un gesto premeditado, la mano del papá que le extiende espontánea la oportunidad. Si la yema de tu índice aprieta bien aquí, acá recoges para siempre lo que por la ventana cuadrada/pequeña ve tu ojo. Toma, hijo. Vio, apretó, de casualidad, pero bien, muy bien. ¿Luego se asustó? ¿Intuyó que luego vería y apretaría mejor? Lo cierto es que durante un tiempo dejó de ver y apretar hasta que

de nuevo por azar años después ahora un maestro le pidió una provisión impresa de imágenes. Pero él no recogió solamente la fiesta adolescente escolar sino la atmósfera festiva, en papel, no nada más el largo y el ancho sino la profundidad. ¡Eso es una ilusión! Él aprendió o vislumbró cómo hacer ilusiones ópticas con fondo. A dominar la manera mecánica manual, la anterior a la actual. Con creces/ventaja/creces.

Perla Krauze (1953) dispuso el escenario manualmente una vez y otra, con plomo, barro y óleo, con ramas, piedras y papel. Escenificó. Desentierra, ve a trasluz o estudia y acomoda o clasifica materiales y materias. Así es como ella ilustra un espacio mesa o un volumen muro. ¿Qué es? Aluminio, arbusto, grieta. La pantalla acoge lo que Perla hace con las manos. Mamá la llevó a pintar. ¡Qué libertad!, le parecía mientras de niña pintaba. Se internó joven un tiempo en la antropología, que la preparó. Luego hizo que las piedras ascendieran por las trabes de alambre o de madera en series de escaleras delgadas y quietas. En su casa vi una rosa petrificada que con la vista palpé.

Brueghel y Goya en las paredes de la biblioteca del padre de Knut Pani (1956) que los contemplaba fascinado. También de niño, Knut oía con fascinación la música que su mamá, de origen noruego y francés, tocaba en el piano para sus siete hijos, Knut, el benjamín. Y oía la historia ilustre de su familia y la conversación de la gente ilustre que entraba y salía de la casa paterna ilustre. Índices

todos del entorno en que Knut Pani creció, con la libertad de dedicarse a lo que él quisiera, el mundo a sus pies, el gran mundo a sus pies/al alcance de su mano. Lo que quiso fue ser pintor. Empezó en la Escuela Nacional de Bellas Artes en San Miguel de Allende, Guanajuato, en el taller de escultura de Lothar Kestenbaum. Al mismo tiempo, fue editor de una revista que dirigía Mathias Goeritz, su detonador. Entre una actividad y otra, él pintaba. Óleo sobre tela y madera, tinta y barniz sobre papel, collage. También hacía libros de artista, de principio a fin ideados por él, ejecutados con sus manos de principio a fin. Ejemplares únicos o en ediciones pequeñas numeradas, que son escultura y pintura a la vez. Viajó y viajaría. Fundó el taller experimental Trazo y el de grabado El Pez Soluble. Dio clases. Pinta, graba, hace libros largos/altos.

En mayo/junio a tientas/maravillada, sin hacer ruido ingresé atónita/absorta al orden geométrico de Alba Rojo (1961), a su tejido de cartón rígido o de madera o de cartulina o de tela o de piedra, subí por el armazón de metal pintado de sus ascendentes esculturas rojas, azules, verdes, naranja, moradas, entramadas/abstractas. De manera natural entre el dibujo y los trabajos manuales Alba se desenvolvió, bajo el dibujo y los trabajos manuales/editoriales que en su familia de artistas/intelectuales se desenvolvían y la envolvían y que ella gozaba icómo y cuánto! Luego estructuró su gozo con las matemáticas y la abstracción.

Todavía universitaria, hizo un libro para niños sobre esta ciencia y esta filosofía, que la divertían. Y el documento que la preparó a escribirlo/ilustrarlo fue también el que a la vez detonó su propio camino de escultora. El momento decisivo/terminante tuvo lugar cuando Alba abrió uno de estos libros pedagógicos y del interior de sus tapas saltó a su vista un escenario en tercera dimensión que la sorprendió/integró en definitiva. Fue lanzada a los planos, las alturas, los volúmenes, los formatos. Fue interiorizada/desplegada en las cajas, cajas con marco/espejo/vista por ambos lados, cajas con aspa que las hace girar. Cajas/almeja. Cajas/bordado. Cajas/luz.

La pintora/tejedora Rosa Velasco (1961) pinta, recorta, pega, teje. Teje tapiz y gobelino de algodón, lana, henequén. Hace collages sobre tela, que empezó a pintar/recortar/pegar otra vez de forma casual, con lo que encontró a mano simplemente, entre las cajas de su mudanza a Tepoztlán, dentro de su casa en construcción. Un trozo de papel Arches (la historia de la marca de papel Arches comienza en 1492 al sur de Epinal, en un molino de Arches) que estaba ahí y que pegó sobre una mancha equivocada sobre un lienzo a medio hacer que estaba ahí, actos no premeditados pero sí continuables/continuados al ver el efecto que producía aplicar la casual superposición/interacción. La decisión de tejer fue anterior y en ella la guió Pedro Preux. Luego estudió en la Manufactura Nacional de Gobelinos en París/en el taller de Grau-Garriga en



Barcelona/en el Colegio Nacional de Arte y Diseño de Bergen, hilos conductores/entretedores de la vida de una artista hija del arquitecto hermano de la esposa de su amigo el pintor/grabador de Valencia (refugiado en México tras la Guerra Civil) Vicente Gandía, joyero/ceramista tío de Rosa, hija de Octavio, amigo de Gandía y hermano mayor de mi amiga Andrea, entintadora.

Para el fotógrafo Alfredo de Stefano (1961) el desierto es el paraíso, dice que en él vive “la extensión, el vacío, la soledad”, inmerso en el cielo de arena terrestre. Del desierto de Coahuila en el que nació (descendiente de un abuelo napolitano) fue a dar al desierto de Nueva York, en el que compró su primera cámara fotográfica, y del desierto de Nueva York fue a dar al desierto de Namibia, en donde se instaló él mismo en el centro

de un círculo encantado. La galería de arte en Saltillo de un tío suyo de Saltillo puso el arte a su alcance adolescente. La vida de Alfredo de Stefano es el desierto y él mismo su propia instalación en él. En medio de un círculo polar y de un círculo de fuego. Es las costillas y la columna de los desiertos, es una ráfaga de luciérnagas y un recorrido minado de espejismos que pueblan la nada. Por todo esto, cuestiono la creencia de este artista de que la

aridez y la desolación del desierto intimiden su conciencia. Más bien, la sustentan.

Los antepasados suecos de Patrick Pettersson (1972) fueron ganaderos en Veracruz, pero él se orientó temprano hacia las artes visuales. Pinta y graba. Óleo, pastel, madera, lino. Dentro de un ambiente de familia distendido, ajeno al arte y sus modalidades, como ciudadano libre de un estado de cosas a lo *se-laisser-faire*, él dibujaba con naturalidad, tanto sus propias fantasías como



las tareas de sus compañeros de escuela en México y Estados Unidos. Con el Premio VIII Bial de Monterrey bajo el brazo, fue a dar a l'École des Beaux Arts de St-Étienne/Francia, y de allá acá y acá y allá. En Oaxaca piensa en el concepto sobre el que se va construyendo un jardín, noción/intuición que inscribe en la estética y lo simbólico al óleo/al pastel. Sobre lino rojo/sobre madera. Óleo y grabado a la vez. Lino/papel verde/azul. Le gusta

incorporar animales en su pintura, ¿vestigios/presencias atávicas de sus antepasados ganaderos en Veracruz? Les ve rasgos humanos. Lo sorprenden en sus sueños y sus lecturas. Sostiene que “los pájaros le quitan el estatismo a la imagen”.

Las vendas de María José Lavín (1957), laberintos blancos yeso/ flores en flor de fondo profundo. Empezó a pintar, esculpir, grabar, fotografiar, a hacer cerámica/ instalaciones/armados con la imaginación antes que con las manos, a los pies de mamá que leía

la vida de los pintores ceceando en voz alta a la niña. La niña que creció en familia culta (padres peleteros refugiados en México tras la Guerra Civil de España). Previsora/empeñosa. Preparatoriana reunió quórum (ella, más amiga/música, amiga/danza, amiga/ artes escénicas) hasta instaurar los requisitos que

posibilitaran el estudio universitario formal de las Bellas Artes. Antes, Lucinda Urrusti la acogió en su taller en San Jerónimo. Después, María José estudió en Florencia, en la Royal Academy of Art en Londres, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en dos Fundaciones en Isla Contadora. En la Escuela Nacional de Artes Plásticas de San Carlos, en el Centro de las Artes de San Agustín Etla. Cantera, bronce, mármol negro, técnicas mixtas sobre tela, vaqueta,



**“NO HAGO RETRATO DE LOS LUGARES. PARA MÍ UNA PINTURA ES UNA OCASIÓN PARA ANALIZAR POR QUÉ ESE MOMENTO ME CONMOVIÓ TANTO”, TRINI VANGHELUWE (1962)**

carnaza, papel. De la rugosidad a la deformación/de la vastedad y la dilatación, a la minuciosidad en piezas de terracota, formas, surcos, o inscripciones sobre una base recubierta de oro en capelos de acrílico.

“No hago retrato de los lugares. Para mí una pintura es una ocasión para analizar por qué ese momento me conmovió tanto”, dice Trini Vangheluwe (1962), que entonces investiga la vida con acrílico sobre tela. A Trini la conmueve un instante en un café, un mercado, un museo o una playa, entre luces/miradas/neblina o bicicletas. El movimiento para Trini es “el acto que evita que el tiempo nos atrape”. Se desplaza. De su ciudad natal al norte de Bélgica, a escuelas de arte en Brujas o México. Tomó clases de pintura alguna vez en el Zoológico de Amberes. Se aparta de actividades (danza, actuación, canto) que la apartaban de pintar, que es lo que la acerca a los pintores flamencos de sus orígenes, padres/abuelos/tíos/hermanos. A pasos regresa por las calles o a

través de las nubes o la neblina. Va y viene. Repite personajes pero en situaciones diferentes, los personajes que se repiten están en movimiento de una situación a otra.

La naturaleza de Natasha Gray (1969) es la naturaleza. Ella es hoja/tallo/flor y árbol que se pinta/teje/esculpe. Se dibuja o se construye/deconstruye/reconstruye en alambre/bronce/óleo. De la Escuela Nacional de Artes Plásticas de San Carlos a la Art Students League de Nueva York a l'École des Arts Plastiques de París. ¿Qué marcó a Gray? ¿Un bosque escocés que su papá extrañaría al emigrar a México? ¿O la fascinada observación de las telarañas? Víctimas de experimentación/narcotización, desorientadas. Con sus manos la artista reprodujo las telas sin orden de las creadoras sin defensa.

A José Plácido Domingo (1958) lo marcaron los árboles. Troncos escondite de su niñez mexicana, ante-presencias/presencias, permanentes pospresencias. Estudiante desde adolescente de fotografía en la Isla de Wight. Con maestros de fotoperiodismo y del gran escenario. Conductores/músicos/cantantes de ópera. Aprendizaje que lo preparó para fotografiar en adelante a su padre, árbol mayor.

Gray y Domingo trabajaron juntos la muestra *La luz comienza en la oscuridad*. ¿La calma antecede o desata la tormenta? Deshoja los árboles y desorienta la calma, sólo uno de los planos de la naturaleza.

En la mente de Roberto Rébora (1963) hay ideas, emociones y sueños. En sus manos, pintura, dibujo, saludos y libros. En la mente de Rébora hay preguntas, que formula a sus imágenes al figurarlas, conformarlas, concretarlas. Fijas o en fuga. Sentadas para retratarlas o retratadas sin sospecharlo. Tomadas de las manos en círculo bailando. Personas de colores y geometrizadas. Marcadas y remarcadas, o apenas insinuadas. En un extremo, traza un lienzo con escasos recursos de pintura. En el otro, con recursos de sobra desbordándose de botes/tubos/tintero. Óleo/acrílico/gis/tinta. El detonador de Roberto fue el *Hombre de fuego* en la cúpula de la capilla del Hospicio Cabañas, de Orozco. Pintó diez años en Florencia. Otro detonador suyo fue Vlady. Rébora es pintor/editor/amigo intenso/apasionado.

La doble pregunta sería si dentro de todo pintor hay un arquitecto atrapado o si dentro de todo arquitecto hay un pintor atrapado. O la pregunta sencilla sería qué destapa el corcho de la botella/arquitectura que contiene a un pintor. Al destaparse determinada botella arquitectura brotó Jorge Carral (1951), con acuarelas entre los dedos. Descalzo sobre un banco giratorio bajo la ventana delante del restirador abrió las tapas de un cuaderno de dibujo. Midió sus posibilidades, calculó la distancia, el peso y el tiempo de sus viajes a través de selvas/playas/grandes capitales/ríos/lagos y campos y entre óleo y acrílico se decidió a pintar. ■

# JOSÉ REVUELTAS,

LETRAS AL MARGEN

SHE WROTE ABOUT / 2012 / COLLAGE SOBRE PAPEL FOTOGRAFÍA MAYRA SILVA.

◆ EDUARDO ANTONIO PARRA

DE LOS CENTENARIOS DE ESCRITORES MEXICANOS QUE SE CONMEMORAN EN 2014, EL MÁS ANUNCIADO ES, SIN DUDA, EL DE OCTAVIO PAZ. NO ES EXTRAÑO, PUES ADEMÁS DE TRATARSE DE NUESTRO ÚNICO PREMIO NOBEL DE LITERATURA Y DE SER EL POETA MÁS IMPORTANTE DEL SIGLO XX EN EL PAÍS, PAZ NO HA DEJADO DE INFLUIR EN LA VIDA INTELECTUAL MEXICANA A TRAVÉS DE LA RESONANCIA DE SUS IDEAS Y SUS POSTURAS CRÍTICAS, Y DE LA CONTINUIDAD DE ESA OTRA OBRA DE CARÁCTER CULTURAL QUE ES LA CREACIÓN DE PUBLICACIONES PERIÓDICAS. POR SI ESTO FUERA POCO, SUS SEGUIDORES, DISCÍPULOS Y EPÍCONOS CONSTITUYEN UNA LECCIÓN, Y MUCHOS DE ELLOS HAN SIDO LOS ENCARGADOS DE ORGANIZAR HOMENAJES Y CELEBRACIONES.

NO MUY A LA ZACA EN LO QUE SE REFIERE A IMPORTANCIA CULTURAL, AUNQUE NO CON TANTOS SEGUIDORES —O NO TAN "VISIBLES"—, LOS OTROS DOS LITERATOS MEXICANOS QUE LLEGAN A LOS PRIMEROS CIENT AÑOS DE SU NACIMIENTO, EFRAÍN HUERTA Y JOSÉ REVUELTAS, A PRIMERA VISTA PARECERÍAN UN TANTO OLVIDADOS POR EL GRUESO DEL PÚBLICO LECTOR.

me, one's relation  
all about

## T E R R I B L E M E N T E   H U M A N O

Sin embargo, si uno observa con atención las tendencias de lectura entre las nuevas generaciones se dará cuenta de que Huerta es un poeta popular —tal vez el más popular en México después de Jaime Sabines—, y por lo tanto sus poemarios, que nunca han dejado de publicarse, pasan sin descanso de mano en mano entre los jóvenes, fecundando con su visión tierna, descarnada y social muchos de los versos de quienes ahora se inician en el oficio. En lo que respecta a José Revueltas, a pesar de haber

sido considerado “un escritor incómodo” desde la publicación en 1941 de su primera novela, *Los muros de agua*, ha acrecentado con el paso del tiempo el número de sus lectores, y para comprobarlo bastaría ver cuántas reediciones se han hecho hasta la fecha de uno solo de sus libros: la novela breve *El apando*. Así, si de los tres Octavio Paz es el titán, un genio superior indiscutible que deslumbra sin remedio a quien se acerca a sus páginas, podríamos aventurar que Efraín Huerta y José Revueltas —también genios a su manera—

resultan más entrañables para el lector contemporáneo, más cercanos por más humanos y, en el caso del último, estremecedor por haber sido tan terriblemente humano.

Sí, Revueltas fue muy humano. Tanto, que se autodenominó muchas veces con humildad con ese “hijo del hombre”, en un sentido a la vez literal e irónico —acaso porque se sabía el más religioso de los escritores ateos, el principal místico entre los materialistas; el único santo laico que, desde sus primeros años, comprendió que



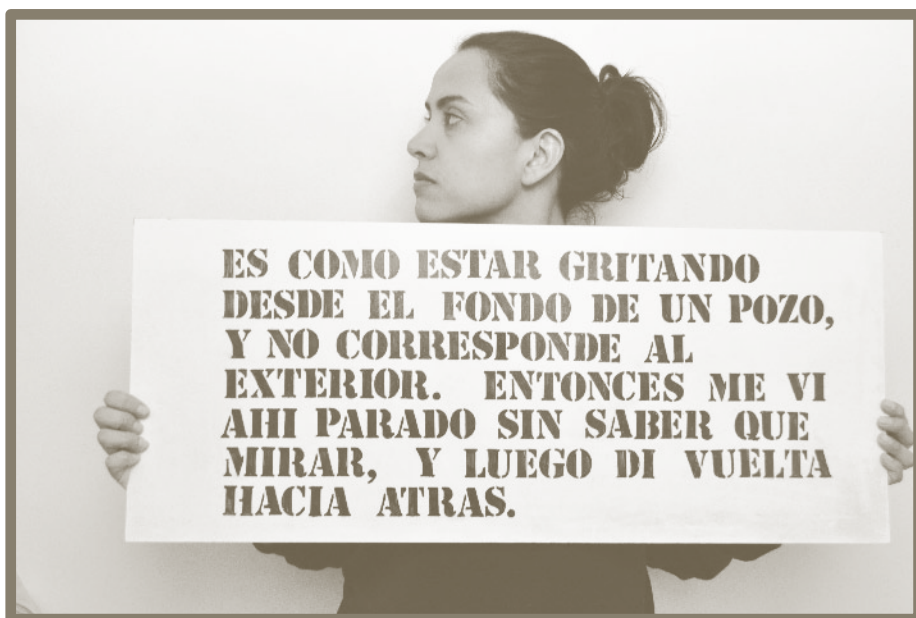
**SE COLOCÓ SIEMPRE DEL LADO DE LOS MISERABLES, LUCHÓ CON ELLOS EN BATALLAS DESIGUALES -CASI SIEMPRE PERDIDAS DE ANTEMANO-, SUFRIÓ DERROTAS, DECEPCIONES, ARRESTOS Y PRISIONES Y, EN EL ÁMBITO DE LA LITERATURA, SIGUIÓ SIN DUDARLO EL CONSEJO DE TOLSTOI DE QUE UN ESCRITOR, PARA SERLO, TIENE QUE SER CAPAZ DE EXPERIMENTARLO TODO.**

su destino en la Tierra era sufrir por la redención de los demás—, que no obstante delataba cierta soberbia y la seguridad en el valor intrínseco de su obra literaria. El mismo Octavio Paz lo consideraba “el más puro de los escritores mexicanos”, y es tal vez esa pureza en sus posiciones ideológicas y literarias, en combinación con su exacerbada humanidad, lo que lo volvía un ser incómodo para sus contemporáneos, pues ¿quién es capaz de soportar a un hombre siempre congruente con sus convicciones críticas en un medio donde campean los elogios mutuos, la supuesta cortesía y el oportunismo?

Tras una infancia alimentada con la lectura ferviente de “las vidas de los santos”, este duranguense emigrado desde sus primeros años a la capital de la república descubrió, apenas pasada la pubertad, las dos actividades a las que entregaría por completo su vida: la política y la literatura. Sin embargo, detrás de cada una palpitaba la que con seguridad era su pasión absoluta, la defensa de los oprimidos, pues es claro que hacia ella encaminó tanto sus luchas revolucionarias como sus textos narrativos, ensayísticos, dramáticos, filosóficos y periodísticos. Mucho se ha hablado de la vocación por el martirio que Revueltas mostró en todos

los actos de su vida, pero ¿qué se podría haber esperado de quien se inició en la lectura con hagiografías cristianas, y de allí pasó a devorar la obra de clásicos como Tolstoi y Dostoievski?, ¿qué de alguien que descubrió la miseria económica en los primeros tiempos de la niñez, y que a la edad de dieciséis años fue confinado como recluso en el penal de las Islas Marías debido a su lucha a favor de los desposeídos?

Al concebirse ateo y comunista, el joven José Revueltas descubrió que esa santidad a la que lo habían hecho aspirar sus lecturas infantiles no necesariamente estaba ligada a ninguna institución religiosa, pero sí a una postura ética inamovible dirigida a la redención de los humillados y los ofendidos o, lo que es lo mismo, a la salvación de la humanidad. También supo que para salvarla debía conocerla primero, es decir, mezclarse con ella, apurarla hasta las heces, transformarse en “el más humano” de los seres humanos. Por ello se colocó siempre del lado de los miserables, luchó con ellos en batallas desiguales —casi siempre perdidas de antemano—, sufrió derrotas, decepciones, arrestos y prisiones y, en el ámbito de la literatura, siguió sin dudarle el consejo de Tolstoi de que un escritor, para serlo, tiene que ser capaz de experimentarlo



**ES COMO ESTAR GRITANDO DESDE EL FONDO DE UN POZO, Y NO CORRESPONDE AL EXTERIOR. ENTONCES ME VI AHI PARADO SIN SABER QUE MIRAR, Y LUEGO DI VUELTA HACIA ATRAS.**

todo. Es por estas razones que en él se da una de esas raras síntesis entre vida y obra literaria, donde cada página es un reflejo coherente del devenir existencial del autor. Y no se trata tan sólo de que su literatura, su narrativa sobre todo, sea en gran parte autobiográfica —que sí lo es—, sino que su visión del mundo, la filosofía que sustenta sus ficciones, es la misma exactamente dentro y fuera de las páginas, al grado de que es imposible separar al José Revueltas luchador social del José Revueltas escritor.

Bastaría recorrer sus novelas para comprobarlo. En su ya mencionada primera novela, *Los muros de agua*, el autor sitúa la acción en las Islas Marias, con lo que aprovecha la experiencia de su reclusión en ese penal en dos ocasiones antes de 1941. Los protagonistas del relato son, asimismo, miembros del Partido Comunista Mexicano, como él, lo que se mantuvo constante en casi toda su obra novelística, con la excepción de dos títulos, *En algún valle de lágrimas* y *El apando*. Su segunda y tercera novelas, *El luto humano*, de 1943, y *Los días terrenales*, de 1949,

**REVUELTAS ERA UN CONVENCIDO DE QUE ES EN LAS SITUACIONES LÍMITE DONDE AFLORA LA NATURALEZA MÁS HONDA Y REAL DEL SER HUMANO.**

enmarcan sus historias en sendos movimientos huelguísticos, uno de los trabajadores de un sistema de riego en el estado de Nuevo León y el otro entre trabajadores agrícolas veracruzanos. No obstante, lejos del panfleto y de los bodrios tendenciosos surgidos del llamado “realismo socialista” cuyas directrices surgían de los ideólogos del Kremlin, los relatos de José Revueltas resultan vibrantes debido a la humanidad que los alienta. Si no todos sus personajes —porque nuestro autor no se salvó en ocasiones de caer en los odiosos maniqueísmos de los “muy buenos” y los “muy malos”—, por lo menos los principales rezuman verdadero realismo, son contradictorios, densos, y están atormentados tanto por sus vidas íntimas como por sus creencias políticas. Las escenas en que se desenvuelven son extremas, sí, ¿pero qué otro tipo de vivencias podían esperarse de tales personajes y de tal autor? Además, Revueltas era un convencido de que es en las situaciones límite donde aflora la naturaleza más honda y real del ser humano.

Al igual que Octavio Paz, José Revueltas siempre padeció de una “pasión crítica”, que en su caso le atrajo un sinfín de conflictos con las cabezas de su verdadera *alma mater*, el Partido Comunista Mexicano, pues en *Los días terrenales* se atrevió a señalar las fallas dogmáticas de la institución. Contradictorio y desgarrado interiormente —es decir, humano—, no quiso defender su novela y optó por retirarla de la circulación ante el regaño de la cúpula partidista. Decidió por unos años acallar su

conciencia y escribió las que acaso son sus novelas más débiles, *En algún valle de lágrimas*, de 1956, y *Los motivos de Caín*, de 1957, donde, para no meterse en problemas, escoge como protagonistas a un burgués decadente mexicano y a un combatiente chicano en la guerra de Corea. Pero, ya expulsado del partido de sus amores y más maduro como narrador, su contradicción aflora de nuevo cuando vuelve a diseccionar el dogmatismo sin límites de la cúpula comunista en lo que sería su obra más ambiciosa, *Los errores*, de 1964, un alegato demoledor contra quienes parecían inmunes a la crítica y una de las novelas más profundas que se hayan escrito sobre la ciudad de México.

Los últimos años de la vida de este autor fueron la coronación de sus vocaciones y pasiones. Como luchador social se unió al movimiento estudiantil del 68, en el que fue considerado uno de los ideólogos e impulsores, obtuvo el respeto y la admiración de los jóvenes, fue detenido y, en consecuencia, sufrió el último revés en el camino de sus martirios personales al ser encerrado en Lecumberri. Como escritor, publicó su obra maestra, la novela breve *El apando*, donde, ya sin agitadores comunistas entre los personajes, plasma un reflejo fiel de la sociedad carcelaria y un desalentador retrato del ser humano en sus aspectos oscuros, sórdidos, extremos, lo que nos demuestra que José Revueltas supo llegar al conocimiento más hondo de la humanidad porque él mismo supo ser humano, terriblemente humano. ♦

LA MATERIA NO EXISTE

Cómo ir a otro mundo  
por medio de un

## ELEVADOR

♦ ALBERTO CHIMAL

**HAY CIERTOS TEXTOS, DE LOS MÁS INTERESANTES QUE HE HALLADO EN LA LITERATURA RECIENTE, QUE JAMÁS SE REUNIRÁN EN LIBROS, NO SON OBRA DE ESCRITORES PROFESIONALES Y, DE HECHO, ESTÁN TOTALMENTE FUERA DEL GREMIO Y LOS "CANALES" QUE CONSIDERAMOS CONVENCIONALMENTE COMO "LITERARIOS". LOS LLAMAN CREEPYPASTAS: EL NOMBRE ES UNA MUTACIÓN DEL TERMINO COPYPASTA, QUE EN ALCÚN MOMENTO DE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS FUE ACUÑADO POR LOS USUARIOS DE LA RED PARA REFERIRSE A CUALQUIER TEXTO QUE SE COPIARA Y PEGARA (COPY-PASTE) PARA SU REDIFUSIÓN EN LÍNEA. LOS COPYPASTAS SON EL PRECURSOR MÁS MODERNO DE LOS MEMES Y OTRAS FORMAS DE INFORMACIÓN VIRAL DE LAS QUE SATURAN NUESTRAS REDES ACTUALES..., Y LAS CREEPYPASTAS SERÍAN LAS HISTORIAS VIRALES DE MIEDO: PERTURBADORAS, INQUIETANTES. SE LES ESCRIBE EN GRANDES CANTIDADES EN TODA CLASE DE FOROS DE INTERNET, Y CON EL TIEMPO SE LES HA HECHO PASAR A TODA CLASE DE FORMATOS HÍBRIDOS Y MULTIMEDIA: HAY VIDEOS, COLECCIONES DE FOTOS, SERIES DE NARRACIONES ILUSTRADAS...**

**L**as *creepypastas*, aunque jamás existirán para la crítica "seria", y aunque van en la dirección opuesta a la tendencia contra la ficción en la literatura libresca, puede leerseles como mucho más que consumidores, fanáticos o repetidores de historias de un subgénero determinado. En un video de YouTube, DrossRotzank, un popular recopilador y traductor al español de *creepypastas* (tiene más de tres y medio millones de seguidores sólo en su canal), declara: "En una era en la que ya se hace muy poco terror de calidad en el cine, la literatura moderna llegó para salvar este género". Esto no es poca cosa. ¿Qué otra especialidad o vertiente

de la narrativa contemporánea querría presumir hoy una victoria del texto escrito sobre la imagen?

Entre otros sitios que muestran historias de horror transmitidas por Internet, uno muy interesante es el blog Saya In Underworld (<http://sayainunderworld.blogspot.com/>). Su creadora, Saya Yomino, no revela nada de sí misma y se limita a publicar sus traducciones al inglés de leyendas urbanas, historias orales de horror y extrañas consejos japonesas. Leerlas en busca de pericia y perfección "literarias" no tiene sentido: su aliento es el de las historias ancestrales de la tradición oral, y están hechas, evidentemente, no para tener una forma definitiva —analizable,

replicable, comercializable— sino para mutar, constantemente, de una lengua o contexto a otros.

El siguiente texto, una muestra traducida de la enorme cantidad de *creepypastas* en el sitio de Saya Yomino, se publica con su autorización. En él, aunque se trata de una historia meramente escrita, sin respaldos de ningún otro tipo, hay todos los elementos de algo que es un género multidisciplinario, una práctica creativa imposible en cualquier otra época antes que ésta. Sus temas, como se verá, son los de la literatura de horror, pero transfigurados por las herramientas modernas y la tensión que vivimos todos los días entre la verdad y el simulacro, entre el ritual y la anomía.

## CÓMO IR A OTRO MUNDO POR MEDIO DE UN ELEVADOR

[Traducción del japonés por Saya Yomino, y del inglés por A.C.]

Necesitarás: un edificio con al menos diez pisos y un elevador.

Entra en el elevador (*debes entrar solo*).

Dentro del elevador, ve a estos pisos en este orden: 4º piso-2º piso-6º piso-2º piso-10º piso. (Si alguien más entra mientras lo estás haciendo, no podrás completar el ritual.)

Cuando llegues al 10º piso, aprieta el botón del 5º sin salir de la caja.

Cuando llegues al 5º piso una mujer joven entrará y se te unirá en el elevador. (NO LE HABLES.)

Después de que entre la mujer, aprieta el botón del 1º piso.

Después de apretar el botón del 1º piso, el elevador te llevará al 10º piso en vez de llevarte al 1º. (Si aprietas cualquier otro botón en este momento tampoco completará el ritual, pero también es tu última oportunidad de echarse para atrás.)

Cuando el elevador haya pasado del 9º piso, puedes tomarlo como una señal de que el ritual está casi completo.

Sólo hay una forma de verificar si el ritual ha tenido éxito o no.

En el mundo al que llegues sólo debe haber una persona: tú.

No sé qué pasa cuando llegas allí.

Pero puedo decirte esto: la mujer que entra en el elevador en el 5º piso no es un ser humano.

\*\*\*

He aquí lo que un hombre experimentó al hacer el ritual:

¡Lo intenté!

La compañía en la que trabajo tiene un edificio de 10 pisos así que me convino.

Eran vacaciones y no había nadie.

Así que fui: 4-2-6.

En el 6º piso trabajo y pude ver mi oficina vacía desde el elevador.

Entonces fui: -2-10. Nadie entraba. Después de todo eran vacaciones.

Entonces llegué al 5º piso, se abrió la puerta ¡y había alguien allí, de pie!

¡Y era una mujer!

Me asombré y hasta hice ruido al aspirar aire.

Pero era sólo mi colega, la señora Takemoto (seudónimo). Es una mujer de unos treinta.

Se rió de mi reacción.

“¿También está trabajando horas extra, señora Takemoto?”, dije y la dejé entrar.

Iba a apretar el botón del piso 1 pero pensé que se vería raro que una persona llegara al edificio a primera hora del día y se fuera inmediatamente, y de todos modos el ritual ya había terminado, así que me rendí y apreté el botón del piso 6.

(Ahora que lo pienso, debe haberse visto raro también que una persona bajara en el elevador y volviera a subir sin salirse. LOL)

Pero entonces la señora Takemoto apretó el botón del piso 10, lo que me hizo dar un salto.

Bueno, creo que ella trabaja en el piso 10.

Pensé que algo podría pasar aún si me aventuraba a subir al piso 10, pero si hubiera ido hasta allá con la señora Takemoto sin razón alguna ella me hubiera tomado sin duda por un tipo raro, así que con mucha pena me salí en el sexto piso.

Mientras salía creí escuchar a alguien que hacía clic con la lengua tras de mí.

Di la vuelta pero la puerta del elevador ya se había cerrado y no estuve seguro de si la señora Takemoto habría hecho ese ruido.

Tal vez sólo lo imaginé.

Así que no me pasó nada, al final.

Pero me pregunto qué podía estar haciendo en el quinto piso, a esa hora del día, la señora Takemoto. ●



• SARA LÓPEZ

# TRANCES

Despite his love of  
he saves precious

CANIER ROUGE / 2008 / COLLAGE EN CUADERNO Y FOTOGRAFÍA A COLOR

# INSTANTÁNEOS

the young and beautiful,

*Si así fue, así pudo ser; si así fuera, así podría ser; pero como no es, no es.*

*Eso es lógica.*

*Lewis Carroll, A través del espejo y lo que Alicia encontró ahí [capítulo IV]*

*“Lo primero que tengo que hacer” se dijo Alicia, conforme vagaba por el bosque, “es crecer hasta mi tamaño correcto, y lo segundo es abrirme paso hasta aquel jardín encantador. Creo que ese será el mejor plan”.*

*Lewis Carroll, Aventuras Subterráneas de Alicia [capítulo III]*

No puedo dejar de relacionar a Mayra Silva con el personaje de Lewis Carroll, Alicia. Igual de inquieta, al conversar con ella se percibe su intenso deseo por explorarlo todo. No hay límites geográficos que se opongan, siempre está gustosa de emprender un viaje. Porque parte de su trabajo son investigaciones de campo, y Mayra Silva se lleva siempre consigo y sus cuestionamientos son la materia de exploración en su obra. En este escrutinio de su mente las cosas trascienden sus dimensiones y se vuelven abstractas. Silva encuentra en la abstracción la capacidad de pertenecer al mundo de las ideas, de volver los objetos múltiples. De ahí su acercamiento con la teoría cuántica.



A la inversa que Lewis Carroll, matemático de profesión que encontró en el arte un medio para experimentar con la lógica y sus posibilidades abstractas, Mayra Silva parte de la exploración artística para acercarse a su valor matemático en el plano más filosófico y cercano a la creación inmediata. Es por eso que aunque trabaja todo el tiempo con objetos, éstos son incapaces de ser utilizados como fetiches en su obra, ya que son instrumentos que representan sus cuestionamientos lógicos.

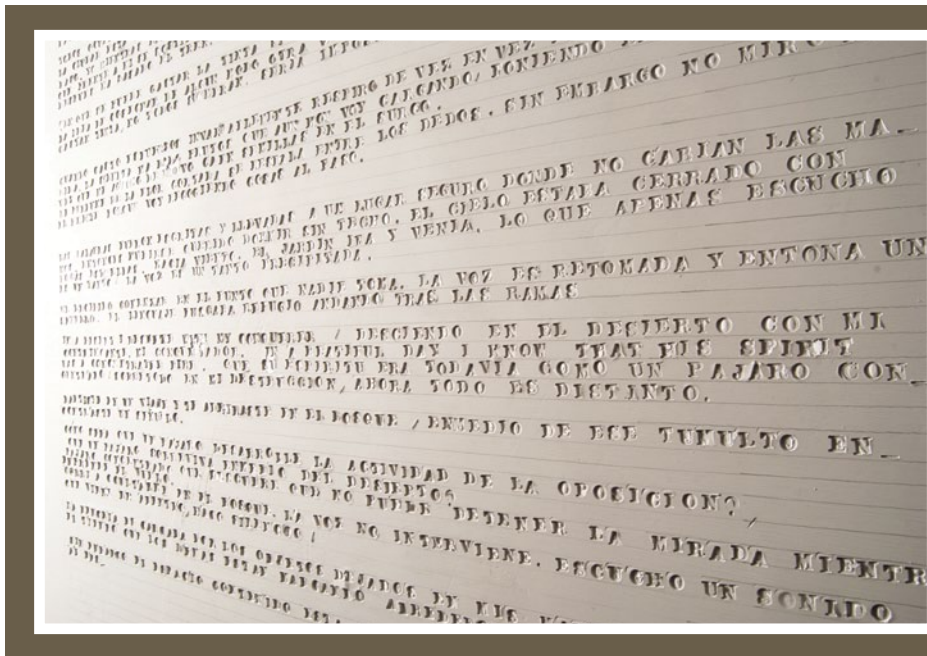
Estar cerca de ella es acercarse a un mundo de sensaciones particulares. Como ya mencioné, a pesar de valerse de formas conocidas, su obra es abstracta. La construye con objetos encontrados, viejos, pero para ella nuevos, objetos gastados que tienen olores muy particulares. Las señales que se quedan por el tacto, los golpes y el uso, son códigos de una memoria imperceptible pero poderosa, instantánea pero infinita, como son los números a las matemáticas. Sin ella estos

## EN LA SUMA DE CADA PEQUEÑO DATO CONCRETO SE DESBANDA UNA PARVADA DE AVES SEDIENTAS DE LIBERTAD.

objetos no hubieran llegado a Mayra. Las letras que en su obra forman palabras se vuelven números, contenidos en sí mismos pero unidos para formar significados ambiguos, reflexivos e indefinibles. ¿A quién le importa definir las cosas? En la suma de cada pequeño dato concreto se desbanda una parvada de aves sedientas de libertad.

En las teorías musicales el silencio es el contenedor de la pulsión sonora. Mayra Silva parece haber percibido el vacío en un viaje de ida y vuelta. Se ha disuelto en trances instantáneos en medio de un bosque. Mientras ella se hacía nada se tornaba cada vez más y más corpórea, como los arbustos, el musgo, las hojas, los miles de años que llevaron formarlas, ser esculpidas, tener forma.





En los seres naturales la forma se manifiesta a través del funcionamiento óptimo por el que fluye la vida. Cuando la vida abandona a estas formas caen precipitadamente contra el suelo, se endurecen, se van resquebrajando hasta disolverse en polvo. Supongo que se ha querido hacer la idea de que el artista es capaz de acercarse a esta representación vital, a través de los objetos que creaba, pero ¿qué pasa cuando el artista llega al umbral en el que el vacío es quien delimita la forma? Mayra Silva piensa todo el tiempo en esto.

### IN A DESERT I DESCEND

¿Qué sonido tienen las letras? Un golpeteo las esculpe. El golpe es fuerza y al mismo tiempo es ruido. ¿Cómo suena cada letra? El golpe va descubriendo una forma para cada una, una cavidad conocida y universal. Se podrán deletrear y entonces cada letra tendrá un sonido que le da sentido. Mayra Silva ha descubierto el sonido que les da la forma.

El sonido: pequeños golpes secos, golpes que rebotan contra un muro de concreto. Son reiterativos, continuos. Se detienen cuando termina una secuencia y luego comienzan de nuevo otra. Cada secuencia de golpes es una letra.

La forma: pequeñas cavidades muy bien trazadas que se repiten en momentos, generando una secuencia

de formas esculpidas sobre un plano vertical de yeso, sostenido por una pared de concreto.

El vacío: entre la cavidad y el plano se forma una hendidura que esculpe hacia dentro una dimensión gráfica dibujada por la sombra que las paredes forman como resultado del golpeteo inicial. Se llaman palabras. El vacío les ha dado significado.

### NO VOY A NARRAR

En el proyecto *No voy a narrar*, Mayra Silva nos introduce a otro trance cercano al arte relacional, transportándonos a un misterioso viaje al interior de una casa vacía. De nuevo jugando al País de las Maravillas, experimentamos la paradoja del gato de Shrodinger. Desafiando nuestro sentido común, Mayra nos propone un acertijo lógico por medio de una travesía que parece sin sentido, pero que nos habilita para encontrar en esa casa —y se torna evidente, dada la ausencia de elementos cotidianos que caracterizan a un hogar— tantos escenarios como la imaginación colectiva o individual hicieran posible.

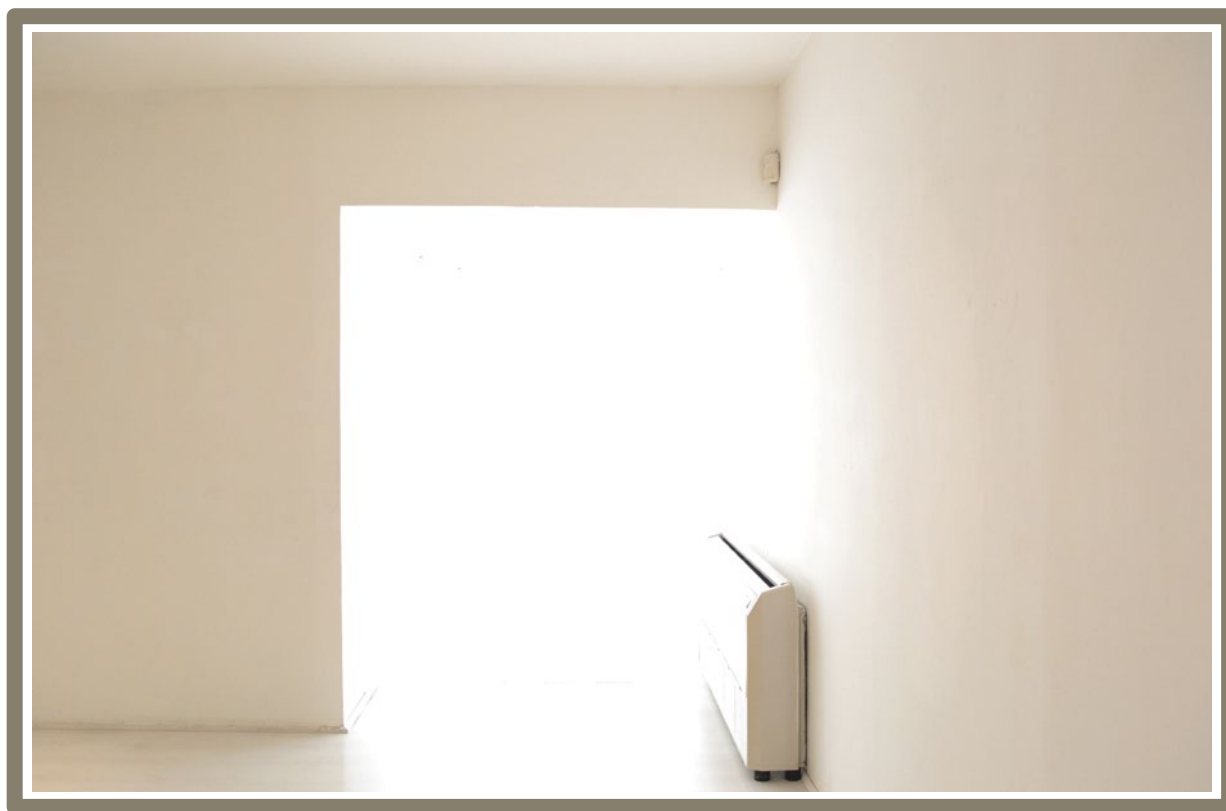
Aparte de la incertidumbre que el espectador experimenta, durante el viaje guiado por la casa, se producirán ideas sobre cuál será el hallazgo a encontrar. Este juego mental, sin que Silva pretenda inducirlo, nos acerca de nuevo a aspectos cuánticos, pero de una forma emocional. Finalmente, el arribar a una casa de los suburbios siempre será una analogía del sentido

**EN BÚSQUEDA SIEMPRE DEL HALLAZGO, DEL NUEVO INICIO QUE SURGE ESPONTÁNEAMENTE DE LA MEMORIA, DE LA SABIDURÍA ANCESTRAL QUE NO PRETENDE NADA MÁS QUE EXPERIMENTAR CÁLIDAMENTE AL SER.**

que sobre el hogar construimos todos. No es, por tanto, el razonamiento frío de la ciencia, es el cálido sentido de lo ordinario, del tiempo que transcurre dentro de contenedores en donde vaciamos de alguna manera nuestra existencia, en donde experimentamos la vida, y esto finalmente es un gran logro del arte de Mayra Silva.

del espacio que ella habita, sin duda ligada a la poesía sustituyendo ciertos formalismos que la caracterizan por las formas de las cosas, y una evidente renuncia al valor gastado de los discursos. En búsqueda siempre del hallazgo, del nuevo inicio que surge espontáneamente de la memoria, de la sabiduría ancestral que no pretende nada más que experimentar cálidamente al ser. La encuentro ligada al cine en la manera en como éste podría ser el cauce de sus posibilidades narrativas y la manera en que las cualidades animadas que proyecta a los objetos podrían trascender hacia la cinemática.

Pero Mayra Silva en momentos sufre de la frustración que genera la fractura creativa, la neurosis del creador y su fuerza desencadenada que no encuentran vertiente, es por eso que no se detiene y busca de nuevo comenzar para unificar esas fuerzas, la destructiva y la creadora, en su trabajo. Su exploración artística es sin duda inacabable



Con una carrera ininterrumpida, sin detener el impulso vital tal como es, constante y fluido, Mayra Silva ha hecho que su obra no posea forma definida, un medio determinado o un significado único. Todo su trabajo parece surgir de una misma planta bifurcándose a lo largo

de acuerdo con la fuerza que ella misma proyecta. Mayra Silva lleva ya una amplia exploración del espacio, el vacío y el silencio como una renuncia consciente a los límites que la pretendan coartar. ●

# — NO VOY A NARRAR —

● MAYRA SILVA

Tengo ganas de quedarme en silencio.  
No se puede no ser partícipe del mundo.

Dejar de escribir en el momento preciso, donde no cabe el reloj.

## LA VOZ

El llamado perdido de la voz.

A ver hacia donde se mueve el desierto propio.

El desierto recorrido /  
Yo encontré un camino.

## NO VOY A NARRAR

querer ver, querer adivinar  
querer decir,  
querer estar donde las cosas se presentan prudentes,  
entre lo demás, con cautela

ocasionando leves cambios en el tiempo.  
Quise sostener con mi mano lo que no es posible distinguir en detalles.  
renuncié a decir

no narré las cosas. No autoricé mi voz en mi palabra escrita.

El tiempo detenido no ha estado presente.

No narrar se convierte en un incierto lugar de expedición

pararse al frente y no narrar  
ponerse de pie  
hacer las cosas  
permanecer en el lugar y no narrar

documentar la acción  
hacer hincapié  
crear el relato y no narrar

afectar el tiempo, cerrar el círculo y no narrar.



# DE LA PINTURA A LA NOVELA

## *Conversación nocturna* de Edward Hopper-*El extranjero* de Albert Camus\*

♦ AGNÈS VERLET

TRADUCCIÓN DE MIGUEL  
COVARRUBIAS

### LA FRIALDAD Y EL VACÍO DEL UNIVERSO BUROCRÁTICO

Aunque enmarca la ciudad de Estados Unidos y no se sitúa en el mismo universo que comprenden las obras literarias de Albert Camus (1913-1960), la pintura de Edward Hopper (1882-1967) expresa una visión del mundo análogo: subraya la soledad del hombre en la sociedad moderna. Los personajes de Hopper, rígidos y sin expresión, son siluetas desencarnadas, petrificadas en un escenario banal y cotidiano del mundo moderno: calles de la ciudad, paisajes rurales, estaciones de servicio, inmuebles desérticos, bares o salas de teatro, oficinas anónimas. Como Meursault, el personaje de Camus, parecen ajenos al mundo, indiferentes a lo que los rodea, y ese sentimiento de vacío tiene un alcance existencial y universal.

Lo básico de su carrera se ha desarrollado en Nueva York, su ciudad natal, donde sus exposiciones atrajeron a un gran público: el artista se ha interesado en la vida cotidiana americana con escenas banales y contemporáneas. La fealdad del espacio, subrayada por la violencia de los colores, acentúa su apariencia deshumanizada: los personajes solitarios parecen inmovilizados en el tiempo y el espacio. Entre 1940 y 1950, Hopper pinta una serie de cuadros, *Oficinas*, que tienen por tema la frialdad y el vacío del universo burocrático neoyorkino, donde las relaciones entre los seres manifiestan una tensión psicológica extrema y sin que haya comunicación entre ellos: *Oficina de noche*, *Oficina de una pequeña ciudad*, *Conference at night*, que se puede traducir como *Reunión nocturna* o *Conferencia vespertina*. El pintor, por la ambigüedad del título mismo, se niega a darle una interpretación o a sugerir una anécdota.

\* Camus, Albert (2012). *L'Étranger*, dossier par Mériam Korichi, lecture d'image par Agnès Verlet (Folio plus classiques 40). Paris: Éditions Gallimard. (pp. 125-137).



La escenografía de este cuadro es una oficina, como lo muestran las cuatro largas mesas de trabajo o conferencias que ocupan el espacio sobre el que se encuentran dos grandes libros de registro, encuadernados, pero negligentemente colocados en un cierto desorden después de utilizarlos. La caseta u oficina, a la izquierda, las columnas que jalonan el vacío negro del pasillo o entrada, los muros de un azul glacial acusan la frialdad de ese universo burocrático. Como contrapunto de esos elementos precisos y reconocibles, es extraño el título, ya que insiste en la hora tardía, inadecuada para una conferencia o reunión (¿de tres?) que podría prolongarse hasta la noche. El misterio se acentúa por la luz pálida que inunda la pieza, y que proviene de la ventana de la derecha: claro de luna o luz de la ciudad, esa fuente luminosa también ilumina el exterior de la ventana, se derrama sobre los tres personajes, particularmente la mujer, que la recibe en pleno rostro.

### **NINGÚN INDICIO SOBRE LA SITUACIÓN QUE REÚNE A ESTOS TRES PERSONAJES ENIGMÁTICOS**

Entre los tres personajes que parecen discutir, existe una relación cuyo sentido se nos escapa, y Hopper no propone interpretación alguna. El hombre sentado de tres cuartos sobre la mesa de la derecha, está vestido como burócrata, con corbata y chaleco, pero sin chaqueta, las mangas de su camisa arremangadas, en traje casual y una pose relajada, que corroboran la impresión de un fin de jornada o de cansancio vespertino. La concentración de la mirada y el gesto con la mano derecha, tendida, abierta, sugieren que les ofrece un punto de vista a los otros dos, o solicita su opinión, sobre todo a la mujer quien, frente a él, mira en su dirección, pero sin verle, ya que sus miradas no se cruzan. La postura rígida de la mujer, su porte de cabeza autoritaria se atenúan por la prominencia

del pecho y el corte del escote que suponen, si no la intención de seducir, al menos la certidumbre de sus “ventajas” femeninas. Del tercer personaje, con abrigo citadino y sombrero Fedora, no queda claro si es un visitante que acaba de llegar o un empleado a punto de salir. El pintor no ofrece ningún indicio sobre la situación que reúne a esos tres personajes enigmáticos, y no parece desear que el espectador pueda componer un sainete preciso ni imaginar una historia: en el universo de Hopper no pasa nada, y ese vacío es lo inquietante.

Lo mismo ocurre en *El extranjero*, cuya intriga es tenue, aunque los acontecimientos que vivió el personaje son graves: la muerte de su madre, el asesinato de un hombre. El narrador que cuenta estos hechos con un desapego inconcebible, parece “extraño” a lo que le sucede. El relato contado en primera persona del antepresente subraya el vacío emocional de un héroe que aparece ajeno a él mismo y que cruza por los acontecimientos de su vida, tanto los más graves como los más anodinos, con igual indiferencia. Tal es la conclusión a la que llega después del funeral de su madre: “Pensé que era un domingo menos, que mamá estaba ahora enterrada, que iba a volver a mi trabajo y que, en definitiva, nada había cambiado.” Como los neoyorkinos del cuadro de Hopper, Meursault es un empleado común de oficina, y si bien su oficina se encuentra en Argel y con vista al mar, su universo es igualmente vacío y su vida monótona. Sus relaciones con sus colegas de trabajo y su patrón están marcadas por la misma indiferencia y la misma ausencia de comunicación que en Hopper. El burócrata del cuadro, mano tendida y rostro inexpresivo, nos recuerda a Meursault en las escenas donde se esfuerza justificándose o arguyendo su no culpabilidad. Frente al director del asilo, frente a su patrón o de María, él expresa sentimientos de culpa al manifestar una total incompreensión de las

convenciones sociales y de la jerarquía de valores. Así es cuando va a nadar con su novia después del entierro: “Cuando estuvimos vestidos, parecía muy sorprendida de verme con corbata negra y me preguntó si estaba de luto. Le dije que mamá había muerto. Como ella quería saber desde cuándo, le respondí: ‘Desde ayer.’ Ella retrocedió un paso, pero no hizo comentarios. Quería decirle que no fue mi culpa, aunque me detuve porque pensé que ya se lo había dicho a mi jefe. Eso no significaba nada. De cualquier manera, uno siempre es un poco culpable.”

### LOS PERSONAJES SE SIENTEN COGIDOS EN FALTA Y ACUSADOS

Albert Camus leyó *El proceso* de Kafka, traducido al francés en 1933, y los personajes de su teatro (*Calígula*, *El malentendido*, *Los justos*), así como los de sus novelas (*La peste* o *La caída*), se encuentran frecuentemente en situaciones en las que deben explicarse y dar cuenta de sus actos. Aquí el personaje de Meursault, al inicio del

final del libro, es cuestionado por diversas instancias sociales que se presentan como jueces. Citado para responder de su conducta y de un crimen que él atribuye al azar y al destino, asiste como extranjero a su proceso sin comprender lo que está en juego. Su condena a muerte es la consecuencia de una condición absurda, y uno no sabe verdaderamente, en esta desviación del sentido y esta perversión del lenguaje, si él está acusado de haber matado a un hombre o de no haber

llorado en el entierro de su madre, como le señala su abogado al fiscal. Los personajes de Hopper, como los de Camus y los de Kafka evolucionan en los universos deshumanizados e implacables de la burocracia, de la administración judicial, de la ciudad moderna. Hagan lo que hagan para tratar de probar su inocencia, se sienten cogidos en falta y acusados hasta el punto de considerarse culpables de su misma existencia.

---

**LOS PERSONAJES DE HOPPER, COMO LOS DE CAMUS Y LOS DE KAFKA EVOLUCIONAN EN LOS UNIVERSOS DESHUMANIZADOS E IMPLACABLES DE LA BUROCRACIA, DE LA ADMINISTRACIÓN JUDICIAL, DE LA CIUDAD MODERNA.**

---

Periodista de vanguardia, Camus fue marcado por la novela y el cine americano de los años treinta. Hopper mismo, aficionado al cine, le da a sus cuadros la atmósfera turbia e inquietante de los *films* negros. A la inversa, el universo de su pintura ha inspirado a cineastas como Alfred Hitchcock, Wim Wenders o David Lynch. Como si tuviera una cámara fotográfica, entra al interior de las viviendas, construye sus cuadros a la manera de un director de escena, estudia los ángulos, los encuadres, los juegos de luz. A través de la presencia de la ventana que marca el límite indeciso entre el exterior y el interior, coloca al espectador en posición de *voyeur* y le hace penetrar en la intimidad de un universo supuestamente cerrado, como delante de esta conferencia la advertimos en una oficina de puertas cerradas y a deshoras de la noche. El cuadro es atravesado en diagonal por una iluminación natural o artificial que proviene del exterior y borra los límites entre el afuera y el adentro, pero también entre el día y la noche. Los personajes están inmovilizados en la instantaneidad de un plano fijo y de un flash luminoso.

Procedimientos análogos se encuentran en la novela de Albert Camus quien, por el efecto del antepresente y del monólogo interior, fija a su héroe sin tiempo anterior ni ulterior, en una sucesión de instantes discontinuos. Esta discontinuidad acentúa el aislamiento del personaje en un universo mental donde los hechos se presentan sin relación lógica, en el presente de su sucesión. Sea en la ciudad, en libertad o recluso en prisión, Meursault no tiene la sensación del tiempo, sino algo así como un perpetuo presente. Así lo dijo desde el principio: “Hoy ha muerto mamá. O quizás ayer, no lo sé.” Es en la celda donde toma conciencia de esta confusión de días, tan distendidos que terminan por “desbordar los unos a los otros”: “Cuando un día el guardia me dijo que estuve allí durante cinco meses, le creí, pero no lo entiendo. Para mí siempre fue el mismo día continuándose en mi celda y la misma tarea en que me empecé.”

## **INDETERMINACIÓN ENTRE EL INTERIOR Y EL EXTERIOR**

Esta confusión temporal se acompaña de una confusión espacial que, como en Hopper, está amplificada por la ausencia de límites entre el interior y el exterior. El espacio, en el cuadro de Hopper, está

## **LA OFICINA QUE PODRÍA SER UN LUGAR CERRADO SE ENCUENTRA SIN LÍMITES, ABIERTO DE UN LADO SOBRE UNA OSCURIDAD INQUIETANTE, DEL OTRO SOBRE UNA NOCHE PÁLIDA TOTALMENTE MISTERIOSA.**

claramente dividido por la vertical de los muros, la horizontalidad de la sombra proyectada sobre las mesas y la perspectiva diagonal abierta por ellas, pero nosotros hemos visto que la luz atraviesa el volumen, de parte en parte: la ventana a la derecha hace presente el mundo exterior, lo mismo que lo opuesto a las columnas y la caseta de madera abren la oficina hacia una exterioridad indeterminada, que puede ser un pasillo, una antesala, o también pudiera ser la noche de la calle. La oficina que podría ser un lugar cerrado se encuentra sin límites, abierto de un lado sobre una oscuridad inquietante, del otro sobre una noche pálida totalmente misteriosa. En *La peste* de Camus, la ciudad misma será semejante a un lugar cerrado del que es difícil escaparse, mientras al mismo tiempo permite la amenaza exterior.

Ciertos pasajes de *El extranjero* insisten en una indeterminación entre lo que estaría afuera y lo que estaría adentro. Los lugares cerrados son numerosos, el asilo, el apartamento, la oficina, la prisión, la sala de audiencias; pero el exterior que corresponde a la ciudad, a la playa, al mar, deviene al momento del asesinato un espacio de clausura, de reclusión, “como si todo se hubiera cerrado alrededor de nosotros”. Por el contrario, cuando el narrador entra en la sala de audiencias, se siente amenazado por el exterior, observado por caras anónimas e indistintas, como si viajara en el transporte público. Esta confusión entre la ciudad y la prisión aparece con frecuencia en la novela: “La sala estaba a reventar. A pesar de las persianas, el sol se filtró en el lugar y el aire ya era sofocante. Se mantenían las ventanas cerradas. Me senté y los gendarmes me flanquearon. Es en ese momento cuando percibo una fila de rostros delante de mí. Todos me miraban: entendí que eran los miembros



del jurado. Pero no puedo decir qué distinguía a unos de otros. No tuve sino una impresión: estaba frente a una banca de tranvía y todos esos viajeros anónimos escudriñaban al recién llegado para captar el ridículo.”

## LA VIOLENCIA VIENE DE LA LUZ MISMA

Pero en el universo de Hopper, como en el de Camus, la violencia viene de la luz misma. El clima y el paisaje mediterráneo que el escritor exaltaba con lirismo en *Bodas* (1939) están captados dolorosamente en el mundo de *El extranjero*: el mar, el sol y la muerte están en parte unidos. Lejos de ser benéfico, el sol tiene un carácter violento e implacable. La única explicación que Meursault puede ofrecer en su defensa es que “era a causa del sol”, y su relato está puntuado de observaciones sobre el brillo del cielo y el “sol insoportable”, “inhumano”, cuya intensidad culmina cuando él está en la playa con Raymond a la búsqueda del árabe, “bajo la lluvia cegadora que caía del cielo, [...] quedamos paralizados bajo el sol”. Sea cual sea su origen, natural o artificial, la pálida luz que atraviesa el cuadro de Hopper concentra una misma violencia, y contrasta con el momento del día indicado por el título (*at night*). Deja en una oscuridad un tanto más densa partes enteras del espacio, en los costados, pero igualmente el sol, en primer plano, cuyo negro absorbe los pies calzados de negro y una parte del cuerpo de los personajes vestidos de negro. Este efecto de contraste acentúa la apariencia desencarnada de esos personajes que parecen siluetas recortadas, sobre todo el hombre del sombrero. El cuerpo de la mujer y su piel rosada, por el contrario, son puestos en evidencia por el vestido negro que descubre sus piernas, sus manos, su escote, su rostro, sus cabellos rubios recogidos en un moño ajustado. En Hopper las mujeres son seres misteriosos: a la vez seductoras y peligrosas. El hombre sentado está a contraluz: la luz ilumina su cráneo, sus dos antebrazos y su mano derecha abierta que, como su nuca, parece recibir un rayo. La luz construye el espacio, esculpe las formas, aísla a

los personajes en una atmósfera inquietante. Pero ese aislamiento tiene una función de dramatización y de deshumanización para el pintor que afirmaba: “Todo lo que es humano me es ajeno. Todo lo que yo quiero es pintar la luz sobre el ángulo de un muro, de un tejado.” Al centro del cuadro, los tres personajes son, por así decirlo, delineados por la diagonal luminosa que plasma sus siluetas sobre el muro azul. Si dos de los personajes están de cara a la luz y al exterior, por su parte al hombre sentado se le ve en sentido contrario, vuelto hacia el interior de la oficina, la mirada en la sombra, ensimismado en sí mismo y no hacia su entorno, en la actitud reflexiva que hace decir al personaje de Camus durante su proceso: “Tengo la bizarra impresión de ser observado por mí mismo.”

El vacío del universo de Hopper se hace sensible por paneles de color que cruza esta débil luz: el azul de los muros, vigas y techo, particularmente frío, que contrasta con el ocre amarillo de las mesas. Esta luz desvaída, que traspasa el espacio, absorbe el color del muro que se vuelve casi blanco, endurece los rasgos de

## EN HOPPER LAS MUJERES SON SERES MISTERIOSOS: A LA VEZ SEDUCTORAS Y PELIGROSAS.

los rostros y las formas de los cuerpos, acentúa los contrastes entre lo luminoso y lo oscuro y estructura el espacio de un sistema complejo de sombras relevantes. La sombra de los marcos de la ventana descansa sobre las mesas, pero también transversalmente sobre el muro azul y sobre el muslo izquierdo del hombre sentado, cuyo brazo marca la mesa con su sombra. Su cuello inclinado hacia atrás parece ligado, fijado a esta sombra ligera que lo prolonga o lo lanza hacia atrás, mientras que los rasgos de su rostro sin expresión, los ojos, la boca, desaparecen en la oscuridad. La sombra de la mujer es paralela a la de la ventana, y las cuatro mesas, de alturas levemente desiguales, están separadas por una zona sombría; los libros de registro encuadernados, próximos a la franja roja, se encuentran también parcialmente en la sombra. Este conjunto de sombras divide el espacio, más allá del simple contraste entre lo claro y lo oscuro, y organiza una red de líneas de fuerza con las de la luz y la perspectiva, que tiene la función de producir efectos de desplazamiento, de desestructuración.

## LA SOLEDAD DE LOS HOMBRES EN UN MUNDO ABSURDO

Los contrastes entre los colores, y los juegos entre la sombra y la luz tienen igualmente un gran papel en la novela de Camus. Los personajes están con frecuencia caracterizados por dos colores; así la enfermera en blanco con su pañuelo de color vivo, o María, en vestido rojo y blanco, Monsieur Pérez en traje negro y cuello blanco. El paisaje igualmente, la tierra quemada y verde, o color de sangre; el cielo, azul y blanco. Pero lo que domina en la novela, sobre todo en la primera parte, es la luz cegadora, efecto de un sol calificado de inhumano, como ya se vio. La luz blanca es también la del hospital cuyos muros blanqueados con cal, el techo coronado por un vidrio, tienen una “pureza hiriente”; la mañana del entierro, “la radiante blancura” del día, “el cegamiento de la luz” ponen en evidencia, como en Hopper, la impresión de vacío emocional que emana del relato. El juego de la sombra y de la luz se invierten en la segunda parte, donde la sombra domina, y donde la luz, añorada, pasa a través de los barrotes: “Veo el cielo y nada más.” La caída de la noche trajo de vuelta “el olor y el color de la tarde de verano”, y un tranquilo “desvanecimiento de los colores”, porque la tarde, sobre todo la última, es “como una tregua melancólica”. Todo había estado bien “a causa del sol”, como lo balbuceó Meursault en su defensa: el sol de mediodía en su verticalidad representa efectivamente una amenaza para el personaje, que lo evoca en términos guerreros, hablando de la “espada de luz brotada de la arena”, hasta el momento decisivo cuando “la luz derramada sobre el acero era como una larga hoja reluciente que me hería en la frente”. Mismas líneas transversales que en Hopper rompen el espacio y lo fragmentan hasta el estallamiento. Se

nota aquí una imagen análoga a la del cuadro, a la raya de sombra que atraviesa la luz del muro y alcanza la nuca del personaje sedente, que se encuentra como estigmatizado: “Yo no sentía más que los discos del sol sobre mi frente e, indistintamente, la espada brillante brotada del cuchillo delante de mí. Esta espada ardiente punzaba mis pestañas y abrió mis ojos adoloridos. Fue entonces cuando todo se tambaleó.

El mar arrojó un soplo ardiente. Me pareció que el cielo se abría en toda su extensión para hacer llover fuego.”

En Nueva York o en Argel, en universos sociológicos y estéticos muy diferentes, la pintura de Hopper y la novela de Camus expresan finalmente una realidad muy cercana, la soledad de los hombres en un mundo absurdo. Esta sensación de vacío Hopper la vuelve sensible merced a la inmovilización de

sus personajes desencarnados, entre fragmentos de muros transgredidos con aperturas. Ese es el silencio equivalente en *El extranjero*, el silencio de ese personaje que constata, mira, escucha, dice aunque no habla. Al parloteo, a las preguntas, a los discursos de los demás, Meursault responde con su silencio o con balbuceos azarosos que confirman su indiferencia. Así de inmediato, tras anunciársele la muerte de su madre, le pone punto final a una interrogación: “Dije ‘sí’ por no tener más que decir.” Y al final, mientras le anuncian su sentencia de muerte y el presidente de la corte le pregunta si no tiene nada que añadir, responde con la misma indiferencia: “Dije: ‘No.’ Fue entonces que me llevaron.”

Ante una distancia de sí mismo, ante ese vacío afectivo y emocional, un semejante malestar embarga al espectador del cuadro de Hopper y al lector de la novela de Camus, quien se siente apabullado por su proximidad con esos personajes de una “inquietante extranjería”. ●

**EN NUEVA YORK O EN ARGEL, EN UNIVERSOS SOCIOLÓGICOS Y ESTÉTICOS MUY DIFERENTES, LA PINTURA DE HOPPER Y LA NOVELA DE CAMUS EXPRESAN FINALMENTE UNA REALIDAD MUY CERCANA, LA SOLEDAD DE LOS HOMBRES EN UN MUNDO ABSURDO.**



de Estilo.  
de su charca  
os, y felices  
por el calor del  
a gracias  
nig.

## HOMENAJE A Carlos Fuentes

//////////////// ◆ HUGO VALDÉS //////////////////

Carlos Fuentes me marcó, primero, con su novela *La región más transparente*. Era imposible para un lector juvenil no sucumbir ante aquel despliegue de ambición y talento puestos al servicio de la recreación literaria de la ciudad más grande del planeta, con un elenco amplísimo que abarcaba todas las clases sociales. Lo que leí después, desde *Aura* hasta *La voluntad y la fortuna*, vino a confirmar, en mi experiencia de lector devoto y ya curtido, la vocación titánica de Fuentes de novelar el México que pisaba junto a todos sus pasados. A excepción de algunas novelas de los últimos años que desconozco, casi todos sus libros los he leído un mínimo de dos veces, y ello se ha debido a la fascinación por una prosa torrente, barroca, que se fue transformando para mejor desde *Los días enmascarados*.



Al contrario de lo que dice esta cita memorable de *El naranjo, o los círculos del tiempo*: “La imaginación insatisfecha es peligrosa y terrible. Conduce directamente al mal. Sólo dañamos a los demás cuando somos incapaces de imaginarlos”, Fuentes tuvo la sensibilidad y el genio para pensarnos a todos. Aún más: creo ahora que es la frase que mejor resume el cometido que se impuso Carlos a lo largo de casi sesenta años de una producción sostenida, pues remite a esa forma de mal, aventura, que cancela cualquier propósito de generosidad y empatía para meternos, así sea por un instante, en la piel del otro a fin de entender sus razones, aunque no las tengamos que suscribir.

De hecho, otra de las temeridades heroicas que abrazó y enarboló Fuentes, a manera de divisa, de arte poética que se elevó a ética personal y literaria, fue aquella que expresó en alguno de los ensayos de *Valiente mundo nuevo*,



que era más o menos así: desearlo todo, imaginarlo todo, a condición de escribirlo todo y ello —abundo yo ahora— sin pausas, sin tiquismiquis, sin miramientos políticamente correctos, para poder mirarlo todo con esa avidez y hambre de aprehender lo más posible esa realidad sobre la que siempre supo Fuentes que es múltiple y simultánea, y por tanto inasible y acaso ilusoria.

Su literatura, en respuesta a esta condición inescapable a la que estamos sometidos los seres humanos, fue y es lo menos parecido a ese mundo engañoso, hecho de burlas y veras que habitamos, y que aquel se propuso examinar y descifrar echando mano del idioma, de la lengua de Castilla, para con ella confrontar a la carne, al demonio y al mundo, los perennes enemigos del alma según la doctrina católica, y que Fuentes asumió más bien como la sustancia de la que están hechos mujeres y hombres,



LEÇON ET LE SON (SIN TRADUCIR) / 2012 /  
REGISTRO FOTOGRÁFICO CALLE EN PARÍS POR  
ADRIÁN PROCEL.

en la que medran y se regodean, sueñan y mueren, hasta el fin de los tiempos. No por nada Fuentes aceptó para sí y su ejercicio literario acoger tanto una vigorosa visión realista como también una fantástica o sobrenatural, tal vez haciendo eco a su narrador de advocación, Honoré de Balzac, comprometido con las dos dimensiones, de manera que en su obra pueden coexistir *Las ilusiones perdidas* lo mismo que *La piel de zapa*.

Incapaz de encasillarse o permanecer en un solo registro, nuestro primer narrador pasará entonces de la novela de tesis, casi en la misma dirección en que la procuró Aldous Huxley, presentándola caleidoscópica y mural en *La región más transparente*, construida con un abanico de técnicas vertiginosas para presentarnos la escena alemanista pronta a desaparecer, esa alegre y larga farra que se organizó sobre las cenizas de la

revolución envilecida por sus propios artífices; al brillante y lúcido réquiem sobre el corrupto periodo que devino el panteón revolucionario una vez que se institucionalizó, en *La muerte de Artemio Cruz*, la galopante agonía del viejo general que se traiciona magníficamente a sí mismo y al ideario que lo llevó convencido antaño a la lucha armada, a cambio de emerger como uno de los nuevos ricos del nuevo país que parecía y creía ser México desde la gestión presidencial de Lázaro Cárdenas hasta la de Adolfo López Mateos; y de allí al microcosmos de sombras y ambigüedad que crea en *Aura*, una hermosa historia de amor y horror, de brujería y reencarnación, en la que se formula un tema muy caro a Fuentes, el de la persistencia de la identidad y su taimada conversión en diversos “yos” tributarios, por encima y al margen del tiempo, que resurgirá con sus variantes en libros que van de *Cumpleaños a Instinto de Inez*, pasando por *Una familia lejana*; y de allí a esa obra capital que es *Terra nostra*, examen de los mitos y arquetipos de la cultura española para sopesar la relación entre el viejo y el nuevo continente; y de allí a *Cristóbal Nonato*, la versión zumbona de un México desmembrado y reordenado en entidades dúplices, bajo el gobierno de una oposición beata que preside el máximo poder, en el entorno lúdico, posapocalíptico de nuestro país en caos; y de allí a *La voluntad y la fortuna*, una vuelta a los temas de juventud, al México picaresco que vivió el autor en su adolescencia, contrapuesto al actual, tutelado por consorcios y casi arrebatado por el poder del narcotráfico. Y de allí a tantos y tantos libros más de los que es imposible hablar en detalle en esta breve participación.

Sería en uno de los primeros que traje a mención, *La muerte de Artemio Cruz*, donde a sus lectores, yo uno entre ellos, se nos manifestó de todo lo que podía ser capaz alguien con las dotes demiúrgicas de Carlos Fuentes, logrando que el lenguaje que fluía en esta novela —así como en las que vendrían después, tanto como en su cuentística impecable— nos pareciera luminoso y afilado y al mismo tiempo ríspido y doliente, como recién acuñado para nuestros oídos, transformado y enriquecido por una voluntad, que sólo podía llamar voraz, de imaginarlo todo acerca del mexicano y del indoafroiberoamericano, como propuso llamar al latinoamericano a secas de hoy en día, sí, con la condición de escribirlo todo, sin escatimar recursos, tirándose siempre a fondo en la empresa.



Es natural también que muchos decidiéramos acogerlos a este monumental surtidor de historias y personajes que es Carlos Fuentes, creciendo con él mientras recorriamos la obra ya publicada y la que se incorporaría a su proyecto total de *La edad del tiempo*: esa suerte de nación literaria, de república de anchos confines y numerosas capas de tiempo superpuestas sobre el mismo espacio, hecha sólo para habitar por Fuentes, tal como el condado de Yoknapatawpha tuvo por único dueño y propietario a William Faulkner.

Pese a la fascinación que ha ejercido en varias generaciones el autor de la poderosa *Cambio de piel* o la inubicable *Zona sagrada* o la mal comprendida y peor juzgada *Diana o la cazadora solitaria*, para nadie es un secreto que no es sencillo leer a Carlos Fuentes. De hecho, no tendría por qué serlo. La necesaria dificultad de sus mejores obras, las más ambiciosas, se explica con esta frase que él mismo escribiera sobre el español Juan Goytisolo: “Identificar literatura con ligereza y diversión en nombre de la accesibilidad popular, es hacerle un flaco servicio a la creación y a la democracia. A la larga, dañar a aquélla es socavar a ésta”.

Fuentes nos recuerda así que la literatura “no es juguete”, usando la expresión del habla nicaragüense que rescata Sergio Ramírez, amigo cercano de Fuentes, por cierto, en su formidable novela *Castigo divino*. No es juguete, en efecto, no es cosa de mero juego, para tomar a la ligera, aunque a ratos lo parezca o asuma apariencias lúdicas para servir a los propósitos de uno u otro autor. Es, y ha sido, una actividad para tomarse muy en serio, incluso una actitud vital en el caso de creadores de la magnitud de Fuentes, quien a escritores y lectores nos ha dejado un legado enorme, pero también la responsabilidad de continuar urdiendo nuevas zonas narrativas teniendo como único respaldo para hacerlo con éxito, es decir, con decoro y perdurabilidad, la calidad de nuestra imaginación, a la que nos habría de encomendar Carlos en alguna de sus numerosas entrevistas.

No hay más herramienta que ésta, no hay otras ni mejores armas para establecer un compromiso con el tiempo que vivimos, con la tierra que hollamos y su

caudal de historia como lo estableció Fuentes con sus propios suelo y tiempo mexicanos, acometiendo él, y aun logrando, esa difícil tentativa que es la de convertirse en el espíritu de la época. Por ello habría de erigirse también en el lúcido cuestionador de la clase política acerca del modo en que se administra y rige un país, y luego ese país, el nuestro y muchas veces los que integran el continente, en el contexto de lo que siglo y medio atrás se denominaba “el concierto de las naciones”, en la búsqueda de un mundo mejor para todos. No olvido cómo gracias a su amplia visión llamó en su

momento, allá por 1993 en su libro de ensayos *Geografía de la novela*, a la necesidad de la tolerancia en un mundo con propensión a encerrarse en tribus y desconocer al otro, es decir, enfrentado al dilema y el riesgo que se abre entre la opción de mirar hacia dentro de sí para encerrarse en una parcela territorial que se defenderá como un sitiado, o

la de disolverse sin más en la globalidad.

Por haberlo comprendido muy bien desde joven, en *Diana o la cazadora solitaria* revelaría: “Todo escritor nace con el tiempo contado. Desde el momento en que se sienta a escribir, inicia una lucha contra la muerte”. Así encaró él su tarea ingente, única en México, aprovechando su residencia en la Tierra como si no hubiese mañana, para escribirlo todo y ganarle la partida al olvido y a la desmemoria colectivos. También habría de llegar a esta sosegada reflexión en *La voluntad y la fortuna*: “Cada hombre es sólo la espuma de una ola mientras vive, la grandeza es un accidente que la muerte no perdona porque ella es más grande que todo”. Acaso la muerte no le perdonó su grandeza y se lo llevó lejos porque ya era la hora, pero esa irreplicable espuma que fue Carlos Fuentes en vida no se ha disipado ni, creo, se disipará en muy largo rato. De lo que estoy cierto es que resolvió, al fin, la paradoja de la muerte, que entraña desear el pasado y recordar el futuro, y que allá donde esté ahora continúa tejiendo espléndidas conversaciones consigo mismo, como lo fueron todas y cada una de sus novelas, para seguirse entendiendo con el tiempo, su cantera y su némesis. ●

**FUENTES NOS RECUERDA  
ASÍ QUE LA LITERATURA “NO  
ES JUGUETE”, USANDO LA  
EXPRESIÓN DEL HABLA NI-  
CARAGÜENSE QUE RESCATA  
SERGIO RAMÍREZ, AMIGO  
CERCANO DE FUENTES**

NO VOY A NARRAR / 2013 / REGISTRO FOTOGRÁFICO A COLOR.



# RANGEL FRÍAS

## en *Armas y Letras*

**E**l número especial que como edición conmemorativa del centenario del natalicio de Raúl Rangel Frías (1913-1993) publicó en marzo de 2013 la revista *Armas y Letras* merece comentario, porque es uno que reúne una serie de materiales de difícil localización, más otros nuevos, y que son textos e imágenes que permiten dar una idea exacta del maestro, escritor, orador, promotor cultural y eminente universitario que fue Raúl Rangel Frías.

Desde el formato y el uso de las tintas, aparecen originalidad y buen gusto editorial. La portada es un clásico dibujo de Rangel Frías hecho por su amigo Alfonso Reyes Aurrecoechea, en tanto que la última lámina es una viñeta realizada por el pintor Jorge Rangel Guerra. Como primer texto está el de Miguel Covarrubias, titulado: “El universitario de acero y miel”. Covarrubias califica al maestro como “un hombre providencial, nacido hace exactamente cien años”. Señala cómo él supo entender que la institución universitaria tenía por misión proveer a sus estudiantes de un sentido de la vida, por qué “nuestros maestros son los jóvenes”, el sentido de la protesta de 1933 (al lado de sus inseparables amigos Juan Manuel



Elizondo y José Alvarado), la lucha socialista-capitalista y la propuesta universitaria de “la inteligencia insobornable y la emoción teñida de belleza”.

Celso Garza Guajardo es el autor de “El trecho andado”, conversaciones con Raúl Rangel Frías. Allí, entrevistado y entrevistador dan muestra de su cultura. Garza Guajardo intenta conocer cuál era el pensamiento de los jóvenes universitarios mexicanos después de la Revolución, cómo influyeron éstos en la política, cuándo ingresó Rangel Frías como maestro a la Universidad de Nuevo León y qué participación tuvo Alfonso Reyes en la misma. Por su parte, Rangel Frías responde que era un movimiento americanista de

ideales, que de alguna manera la Federación de Estudiantes de Nuevo León fue la concreción de ese ideal, que él se incorporó a las Escuelas de Derecho y Nocturna de Bachilleres, y que el “Voto por la Universidad del Norte” es el compromiso de Reyes por la UNL.

José María Infante escribe “La Universidad de Raúl Rangel Frías”. Es un texto que, tomando como referencia lo escrito por Jacques LeGoff, pone a Rangel Frías como el precursor de un modelo universitario basado en el estudiante, que da valor a la investigación, demanda el necesario apoyo del Estado a la universidad pública y postula por qué la Universidad “debe estar siempre en contacto con los problemas sociales”.



De Alfonso Rangel Guerra viene otra conversación con Rangel Frías. Allí, el autor de *Gerónimo Treviño* narra quiénes fueron sus maestros, advierte la presencia de la clase media en el movimiento del 68, define el estilo de Alfonso Reyes, habla de la Capilla Alfonsina, menciona la necesidad de reproducir las revistas literarias de Monterrey y apunta sus preferencias por la cocina norestense. Y Mónica Rangel Hinojosa, en “A 100 años del natalicio de mi padre” liga el contenido de *El Reyno*, que es la vida de la ciudad, con la propia vida de su padre y de ella misma.

A lo largo del citado número, aparecen fragmentos de textos sobre Rangel Frías que se deben a Israel Cavazos, Arturo Cantú, Altaír Tejeda, Silvia Mijares, Alfredo Gracia Vicente, Horacio Salazar Ortiz, José Javier Villarreal, Alejandra Rangel, Alfonso Reyes Aurrecoechea, Carmen Alardín, José Roberto Mendirichaga, Alfonso Rangel Guerra, Miguel Covarrubias, Hugo Padilla y Juan Manuel Elizondo, compilación realizada por Humberto Salazar. En Fotografías, se integran gráficas de su etapa estudiantil, de su título de abogado, del día de su boda con doña Elenita, de su etapa de gobernador, de su familia y de su participación en diversos actos culturales. Y en la sección de Cartas, a Octavio Paz llama la atención el vanguardismo de Rangel Frías en torno a la juventud universitaria; Jaime Torres Bodet agradece el texto de *Evocación de Alfonso Reyes*; Agustín Yáñez presagia que “*El Reyno* alcanzará rango de obra maestra en la narrativa mexicana”; y José Alvarado recuerda mutuos

maestros, amigos y autores, felicitando a Rangel por su gestión gubernamental, donde los errores “son mínimos en relación con tus aciertos [...]”.

Del propio Rangel Frías, están sus escritos y discursos “La Universidad” (“Por eso queremos una Universidad que responda a nuestras exigencias”), “Armas y Letras” (“La intención de este nombre de *Armas y Letras* responde a ese compendio de zozobras, interrogaciones y dudas apostadas como sobras en el pórtico del presente”), “Teoría de Monterrey” (“Al llegar nuestro turno es de rigor prender más puro y más alto el fuego espiritual que edifica la ciudad siempre inconclusa —la del cuerpo y la del espíritu”), “Palabras finales de un rector” (“Mi joven y eterna Universidad [...]” y “Águeda o de la pintura” (“Águeda [Lozano] vive en Monterrey y hace pintura por liberar, expresar y consagrar un arte en cierta manera representativo, que actúa con espíritu personal: mundo cerrado de ella misma y su proyecto de pintura”).

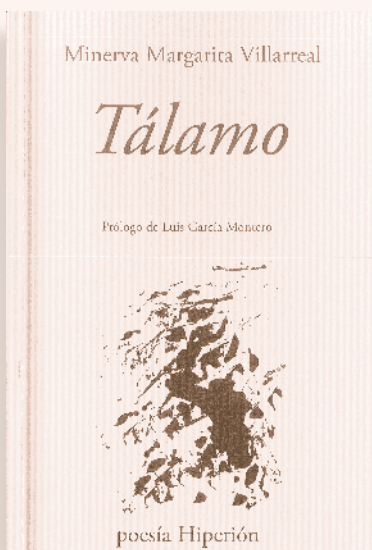
Los libros de Rangel Frías tienen fuerte presencia en la edición conmemorativa. Aparecen las portadas de los mismos, de 1953 a 2006, 23 en total. En estas páginas bibliográficas aparecen los textos de Alfonso Rangel Guerra (“*El Reyno* está concebido como un libro de ficción que se alimenta de la vida real, vivida por el propio autor y narrada en forma novelada”); el prólogo a *Kato* de Paulette Patout, en una traducción de Miguel Covarrubias (“Mediante un arte depurado, el narrador ha adoptado un ritmo lento que no revela sino poco a poco, y sabiamente, las

circunstancias, el pasado de los personajes, e igual el entorno”); los *Escritos* de Rangel Frías publicados en 1994 por La Biblioteca de Nuevo León, en una selección, prólogo y notas de Humberto Salazar, con una semblanza de Samuel Flores Longoria sobre el autor, llevan un texto de José Luis Martínez que da cuenta del ensayista, el historiador, el orador y el narrador (“Raúl Rangel Frías fue un educador y un constructor doblado de hombre de pluma. A aquél se le debe el agua potable y la Ciudad Universitaria [...]. Al segundo debemos las palabras que fueron el motor de su acción y el registro de sus afectos y sus sueños”). Y a la pluma de Minerva Margarita Villarreal se debe una reseña a *Kato y otros relatos*, libro que contiene los relatos de “Kato” (“La tragedia emerge de la cotidianidad y en ella se condensa”), “Los verdines” (“nos devuelve una imagen de Monterrey en un día único e inolvidable: cuando nevó”) y “Ana María” (“es un relato apegado al discurso psicoanalítico desde cualquiera de sus componentes”), más el texto “Un rostro” (“el ser angelado, el escurridizo poeta que había atravesado la ciudad era el rostro del Señor”).

Finalmente, habría que reconocer que, sin los textos reunidos de y sobre Raúl Rangel Frías que realizó Miguel Covarrubias con el apoyo de Jessica Nieto, esta edición no hubiera tenido la categoría y calidad con la que luce, lo que sin duda convierte a la edición de 67 páginas en un número de homenaje al humanista Rangel Frías.

José Roberto Mendirichaga

# MÁS ALLÁ DEL AMOR CONYUGAL



**TÍTULO:** *Tálamo*  
**AUTORA:** Minerva  
Margarita Villarreal  
**AÑO:** 2013  
**EDITA:** UANL-Hiperión.

**T**álamo es un libro de poemas de amor explícito, de recién casados, una alegoría del lecho conyugal. Concebido como fragmentos de un discurso amoroso, transita los recodos del deseo e, inseparablemente, también los de la muerte. La ausencia de puntos y comas, junto con la disposición mallarmeana de la página, nos predispone a una lectura continua, a un fluir que en apariencia no posee principio o final, pudiendo ser interrumpido o retomado en cualquier momento. Sólo el amor marca sus pautas: “Cautiva / De madrugada / vuelves a ser / pasto / Pasto fresco / para ser / comido” (p. 25), o como en “Atravesé los campos / la noche que avanza” (p. 26), donde la búsqueda amorosa se efectúa en el interior del ser, en la pulsión de

la “sangre”. Instinto primordial, la dialéctica Eros/Tánatos (“Me dio cáncer tuve cáncer y estuve tocada por la muerte”, p. 40), tanto desde la atracción como desde la repulsión, se presenta consciente de su impureza, de la mezcla que se desata en el torbellino de las pasiones: “La casa que construiste fue arrasada / Vi cómo sucedió / cómo se desprendían paredes y ladrillos [...] Esta casa soy yo” (p. 37). La imagen o símbolo de la casa tiene una continuación en la piedra, como continuación de la base sólida que todo sentimiento necesita, pero también como correlato del propio lecho: “En esta piedra yo te espero / en el estómago en el regazo de esta piedra / junto al río cuyas aguas dejaron cicatriz [...] Excepto tú todo pasa / y todos pasan por aquí” (p. 24).

El tono sostenido, retomando de

manera muy personal la tradición epitalámica, de *Tálamo* produce una sensación simbólica —que no simbolista— y sensual muy rítmica, llevada por la música interior de ese largo poema que es todo el libro, alternando composiciones largas y cortas, ejerciendo estas como contrapunto. La levedad aparece desde el misterio, “Desde la niebla el silencio me cerca / sobre un barco que parece ser cama en un mar que congela” (p. 41). En esta estructura de antítesis y efectos contrarios, de claroscuros y tensión argumental, la piedra y la luz combaten por erigirse en testimonios de lo real, testigos de lo vivo: “Porque la noche fue / contada entre los días / y vino entre los meses / y prendió su grano de luz / cuando este templo asciende / en este espacio / en esta mesa” (p. 65). La desgarradura de la palabra, que pone por escrito lo que se vive, “Me he casado contigo / y todo lo que escribo / es real” (p. 70, concluye el poemario), se abre igual que el amor a los sentidos o el día a la luz:

El día avanzaba  
entre nosotros  
Las armas dividían  
Pero el nido no lo dejo de hacer  
aunque no logre verte  
ni decirte en medio del desastre  
que eres cielo  
el mismo cielo  
por el que se abrió fuego (p. 63)

La idea de relato encadenado, de narración que se va sucediendo a lo largo de las páginas, cobra cada vez más intensidad en un diálogo desdoblado hacia la propia escritura, en la propia textualidad, una suerte de monólogo sostenido con la propia conciencia, con el propio pasado y la intimidad del presente:

“En esta intimidad / me sumerjo / en ti” (p. 46). No hay pasado como tal sino en función del hoy, no hay futuro ni utopía sino en función del hoy. Pero en medio del cénit, de ese esplendor —como un fulgor— aparecen de pronto diferentes elementos turbadores en el relato, como la figura del padre, en una clara relación conflictiva donde se ponen en juego el complejo de Electra, el deseo de matarle, y el agradecimiento por desprenderse de él. También la aparición de cuervos, que aparecen en varias ocasiones, y otros animales —no precisamente domésticos, sino llenos de reverberaciones mitológicas: cuervos, lobos, tigres... una cabra que campea por sus anchas...— hacen alusiones a un poliedro de organismos vivos que son la consecuencia directa de lo incontrollable, de lo que está por fuera de nosotros, pero que nos sacude y vibra interiormente, como el sexo. La dialéctica externo/interno adquiere, de este modo, una particular resonancia en el conjunto del libro, operando en el sujeto, en el seno del binomio autor/lector, ya que se trata de discernir si lo que se halla más allá de nuestros deseos y frustraciones, de nuestras esperanzas de felicidad en el Otro, son ciertas:

Atravesé los campos  
entre lobos y viento  
No se trata de un sueño  
lo que hallé en la niebla (p. 59)

La búsqueda incesante en medio del caos. El individuo existencial y comprometido, entregado a las vaguedades de la colectividad.

Minerva Margarita Villarreal nos ha entregado un libro magnético y atractivo donde se nos cuenta

una experiencia límite, con voz austera y grave, a partir de las pulsiones del deseo y la muerte, una experiencia de lo real que bien podría convertirse en resumen de un libro arriesgado en el que la palabra toma doble conciencia de su límite y significación: “Ahora que me he desposado / mi realidad es doble / Ahora que me entrego / mi realidad se multiplica” (p. 51). O este otro ejemplo: “Mi herencia vive / porque el Dios que me escucha / es la palabra / Nadie me la puede quitar / Viene con fuerza / es la

flor y es desierto / sol que lacera / lobo que irrumpe” (p. 45). Poesía escrita, por tanto, desde el amor, y que evita la complacencia, pues supone “afirmación, pero también autodisolución” (p. 10) en el Otro, como asegura Luis García Montero en su prólogo. Un riesgo que esta poesía, a pesar de todo, asume para entregarnos en su plenitud: “Atravieso esta luz / porque el cielo me llama / pero la luz es llama / y lo que llama es luz” (p. 21).

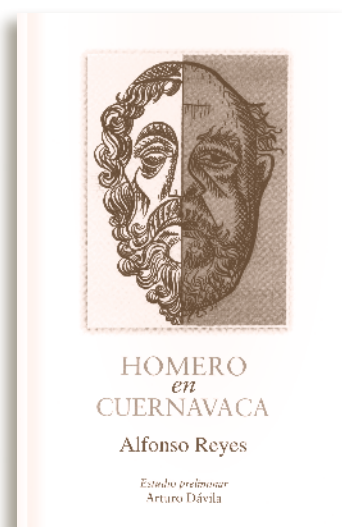
Juan Carlos Abril

## EL SUEÑO DE HOMERO EN CUERNAVACA

Alfonso Reyes no era en realidad apolígrafo sino —como dice Octavio Paz— un “grupo de escritores”, una banda de grafómanos oculta a la luz del día: el libro *Homero en Cuernavaca* con estudio preliminar de Arturo Dávila así lo refrenda.

No sabemos qué soñaba Homero, ni siquiera se sabe si fue hombre o mujer —como quiere Robert Graves— o si bien es el nombre de una banda de rapsodas que atravesó el tiempo y el espacio —como sugiere con provocadora documentación el novelista albanés Ismael Kadare en su libro *Archivo H*. Nadie puede decir qué soñaba Homero cuando dormía. Quizá soñaba que, muchos años después de muerto, un americano nacido en México, en Monterrey,

**TÍTULO:** *Homero en Cuernavaca*  
**AUTOR:** Alfonso Reyes.  
Estudio preliminar de Arturo Dávila  
**EDITA:** UANL  
**AÑO:** 2013



llamado Alfonso Reyes para mayores señas, traduciría al español en variables metros de arte mayor un puñado de cantos de la *Iliada* —el “libro extraordinario” cuya lectura

tiene el poder de hacer ver “a los hombres con estatura de gigantes (A.R., T. XIV, p. 112. “Aristarco o de la crítica”). Quizá el abuelo griego soñaba —la economía de la imaginación obedece a las leyes de un espacio esférico— que repetía en voz alta los versos sonoros del mexicano, o quizá soñaba aquellos otros versos que se le fueron cayendo al margen de sus arduas traslaciones y a través de los cuales, como en un cedazo de alto contraste, iba entretejiendo la visión de los gigantes que campean por la *Iliada* con la de esos otros enormes y legendarios a cuya sombra creció el poeta mexicano. De esos sueños, palabras y textos, autor y traductor trata el libro de Dávila *Homero en Cuernavaca*, el libro singular con el cual Alfonso Reyes culmina y realiza a plenitud su trayectoria poética. *Homero en Cuernavaca* es la serie de treinta sonetos que Reyes compone al tiempo que traduce los diez cantos de la *Iliada* (la versión está fechada en Cuernavaca, en noviembre de 1949 y se encuentra en las *Obras completas* A.R., T. XIX); Reyes se puso a traducir al griego una vez terminada su larga *Odisea* literaria y diplomática de más de casi treinta años por el mundo y una vez que regresó a su tierra;

Cuernavaca será en parte para él esa Ítaca que le trae recuerdos de Brasil y del Mediterráneo, del Caribe y las montañas regias.

Años atrás, en 1938, una amiga argentina, Victoria Ocampo, le propuso a Reyes que tradujera el *Ulises* de James Joyce; Reyes no aceptó, pero nuestro Homero puede fantasear que Reyes le replicara a la argentina que sí estaba dispuesto a traducir el *Ulises* pero no el del irlandés Joyce sino el del griego Nikos Kazantzakis, que es igualmente intrincado pero acaso más espiritual.

No en balde los sonetos de Reyes llevan un epígrafe de Pierre de Ronsard: “Je veux lire en trois jours l’Iliade d’Homère”, en el soneto inicial “¡A Cuernavaca!” (*Obras completas* de Alfonso Reyes, T.X p. 403); obedecen o se inscriben en un género a cual más clásico: la imitación, el homenaje, la tumba, el epitafio, la parodia... El soneto se prestaba admirablemente para esta lección estudiosamente estudiada por Dávila en su informado libro; *Homero en Cuernavaca* es un testamento y un panal, una mortaja y una colmena donde los dioses y los héroes, las diosas y semidiosas zumban y aplauden, truenan y sonríen. Sobre todo sonríen ante las

impertinencias de los eruditos que quieren levantar demasiado el velo de lo sagrado.



Si tuviese que recomendar que se tradujera el libro de Dávila al inglés, lo haría editar con la excelente traducción que de “Homer in Cuernavaca” hizo al inglés Timothy Adès quien recuerda en la introducción a sus versiones que Becket tradujo algunos poemas de Reyes al inglés y evoca las palabras de Arturo Torres Riosco, el heredero de la Cátedra en Minnesota de Pedro Henríquez Ureña sobre la intención de “este poeta” con sus “hermosas páginas aspiraba a crear una sociedad helénica para el hombre de México”.

*Homero en Cuernavaca* es prenda de la transmutación poética que aspira a cambiar, como dice Timothy Adès y aceptaría Arturo Dávila, el dolor de la historia en arte\*.

Adolfo Castañón

---

\* *Translation & Literature*, Volume 9, Part 1, “Homer in Cuernavaca” by Alfonso Reyes. Translated by Timothy Adès Edinburgh University Press, pp. 91-106. 2000.

## URDIMBRE DE LA PALABRA

La palabra en Gabriela Cantú es amor, porque es el intento de llegar al otro, es puente que se tiñe de esperanza, es la irrenunciable búsqueda del encuentro. Encuentro consigo mismo, y por eso mismo encuentro con lo que de mí se aloja en cada

uno de los otros. La palabra es la del amor porque trasciende el canto del amor adolescente de un amante por un amado, la poeta ha dejado atrás ese único verso del erotismo y los deseos. Su verbo erótico aquí tiene la dimensión de su madurez creadora.

Veo así, leo así, circulo así por este *material peligroso* en tanto exploración genuina del acto más hondo, el de viajar por la urdimbre de la que estamos hechos. En este poemario esa condición esquiva que nos hace ser mejores y peores de lo que estaríamos dispuestos a confesar, se yergue como conciencia de nuestra finitud pero también de la eternidad con que es posible vivir cada instante.

El material peligroso se despliega en el momento del reflejo en el espejo, en el momento en que alguien



semejante a mí allí alojado me observa a su vez y se transforma, transformándose. Ha llegado así el momento de cada paso también peligroso. Por eso la primera contemplación, es decir, la primera conciencia puede hacer daño con la luz que arroja ¿entonces evitarla? Ya no es posible porque se ha contemplado a propósito, *No es lo mismo mirar que mirar*. El mejor modo de mirar es construir la imagen, hacerla con pedazos de uno, componerla. De modo que la contemplación se vuelva hacia adentro. Sí mismo como otro.

Los materiales en la nueva intemperie que los convoca, se vuelven también peligrosos, son los mismos y son otros. Se trastoca tiempo, objeto, paisaje, cuerpo vivo o naturaleza muerta. Hay que recorrerlos de nuevo, sopesarlos,

percibir su epidermis, olerlos, sentir las vibraciones infinitas en que vienen a dar la sustancia de la que se han hecho depositarios. Lo más raro es un cuerpo. Un cuerpo que no me atrevo todavía a llamar mi cuerpo porque lo estoy aprehendiendo. Ese cuerpo es muy peligroso, se mueve y crece y para colmo tiene memoria. También las rarezas se presentan en los insomnios, en la sinrazón de la vigilia, en las conductas del reposo. Hay que ponerse atento y descubrirles sus meandros que no son recorridos fáciles ni pasajes por los que creímos haber pasado antes.

Así la poesía de Gabriela Cantú resulta original, nueva, recién nacida, por muchas razones. No sólo el olvido de la retórica, los tropos, los florilegios de quien juega con la palabra y la transforma en pirueta. Nada de eso. Será por ello la primera reflexión que me asalta, la cuestión del amor en la palabra, porque la de ella no juega, ahonda, no brinca, aprieta y se zambulle. Resulta así una poeta madura, intensa, cuya principal razón de poetizar es hacer cantar la palabra para que se abra y muestre su revés ante nosotros. Hay siempre un tú latente, un acto sencillo y al mismo tiempo suntuoso, un convite a horadar las superficies, las apariencias. Porque una contemplación de esta índole, porque exasperar la mirada sobre sí mismo, las cosas y los otros, exige despojarse, quitarse el andamiaje conocido y reconocido, decir de otro modo y lanzar la palabra que nos reúna, de otro modo. No es fácil camino, hay que reinventar las relaciones, romper la costumbre y arrojar a bucear en palabra y acento, en ritmo y resonancias, en

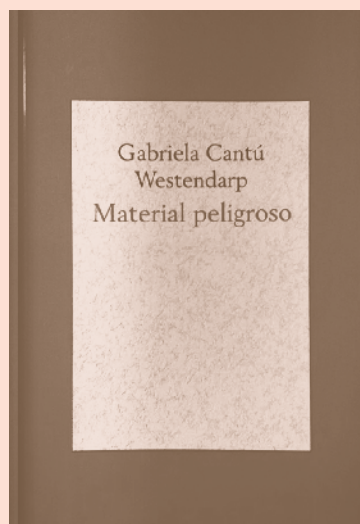
las nuevas texturas entrevistas con la expectativa de regalarlo, aquí está, ¿te das cuenta? Te comparto, fíjate, y entonces la poesía alcanza ese grado ético que la hace filosofar.

Hundida la conciencia en nuevos paisajes se puede circular por los síntomas. Por ejemplo el día perfecto que alma y cuerpo van juntos y entonces se vislumbra la sinfonía, la concreción de una orquesta ideal. O bien esa especie de *pathos* que ocultamos las más de las veces, como hablar dormida, tenerle miedo a las escaleras, o gritar en medio de la noche en el momento de despertarnos. Dormir es una opción frágil, comer puede devenir una hazaña cuando se está necesitado de lámparas y no de comidas. La dieta perfecta por lo tanto no existe, porque en medio de la privación de los azúcares y las grasas se atisba quizás un régimen fascista, es decir, un lavado de cerebro.

O bien cuando el mundo ha dejado de tener huella y el cuerpo se inmoviliza de miedo o de confusión o quizás de aburrimiento. También la marca de los desarreglos conforman itinerarios en donde el cuerpo hace de Triángulo de las Bermudas o no exactamente eso pero entre el hombro y el omóplato... ¿una zona prohibida o una zona de guerra?

Gabriela arrecia en formular cuestiones curiosas, herméticas, hilarantes, a partir de su propio ser hecho conciencia de sí, hecho pasaje para la confesión de nuestras debilidades y rarezas. No se asusta en la aparente despoetización de su verbo, por el contrario al exasperarlo, hace reaparecer con más fuerza el acto poético.

Y después con la gracia de un Salomón de nuestro siglo, revela



**TÍTULO:** *Material peligroso*

**AUTORA:** Gabriela Cantú Westendarp

**EDITA:** Universidad Autónoma de Zacatecas

**AÑO:** 2013

los tiempos del vivir que de alguna manera están sujetos a las cosas del querer. Sin embargo, la cuestión del tiempo se desliza a la mutación de los objetos. Como en el sistema de los objetos de Baudrillard, pareciera que el tiempo le pone precio a las cosas, pero no el del dinero sino el de las pérdidas, pérdida de agua, de piel, de calor, y al mismo tiempo como si el sistema mismo mantuviera una milagrosa operación de sobrevivencia.

No obstante, la muerte se anuncia en el perro muerto al borde de la carretera. El tiempo es equívoco, nuestro tiempo que no lo es, se obstina en jugarnos malas pasadas y cuando uno cree que el fin algo ha sobrevenido hay una dilatación y una espera, acaso una omisión o por el contrario se han hecho anuncios de felices novedades y todo ha sido sólo la magnitud de la soberbia que imaginaba a las cosas y a sí mismo anclado en alguna parte. El orden del mundo no te pide opinión sobre su conformación. Así a uno no le queda más que aceptar lo inhóspito y la duda, la labilidad y la gratuidad de nuestra índole y si tiene con qué, ponerse a escribir un poema. Crear algo aunque más no sea un verso, letra tras letra hasta alcanzar la humanidad a la que se aspira. Porque en La piedad de Miguel Ángel o en una iglesia gótica está la compasión por sí mismo y por el otro y porque finalmente el arte, ¿por qué no?, es una forma de piedad, de aliviar los dolores del mundo.

La voz de Gabriela es de terciopelo, porosa, de musgo, esponjada, de cartografía, desnuda.

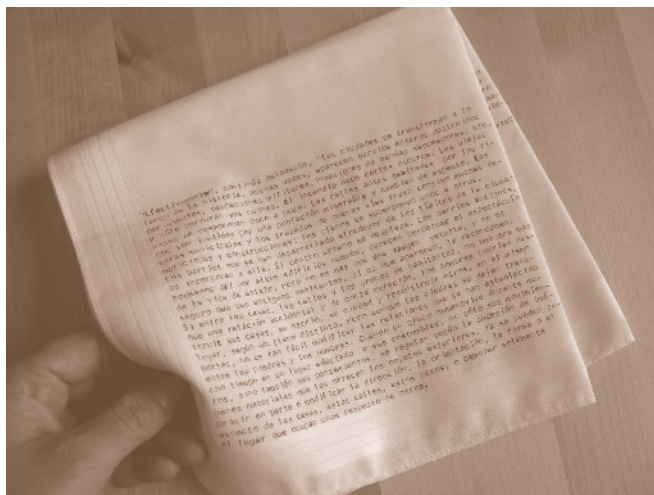
Y entre las cosas para cumplir a cabalidad está la decisión de amar con tanto arrojo como se pueda y sobre todo residir en los detalles de modo de saber amar mejor. La poeta sintetiza en el tercer poema de esta serie: “Sin duda ciertas cosas deben cumplirse a cabalidad, cosas como detenerse a pensar en una imagen que nos da placer, o reflexionar acerca de los límites de un cuerpo. Algunos creen que es posible estar en dos lugares a la vez. A esto se le llama bilocación y se asocia a los hombres y mujeres que las religiones consideran santos. Puede ser que el fenómeno tenga que ver con la cantidad o puede

la angustia. Si me despierto siempre a las tres de la mañana, ¿qué quiere decir? Que debo jugarle al tres o es el pretexto para corroborar que él está ahí. Porque las cosas hechas a cabalidad tienen que ver con el acto de amar, de amar al amado, de amar no en la humanidad del amor sino en el amar obsesivo del otro, como mío, ¿aspiración a la propiedad privada? Así hasta los descubrimientos científicos y los parámetros del tiempo relativo permitirían abrir una puerta en el universo para encontrarse con el amado. Hacer el amor sobre el pescado frito que hemos pedido en el restorán, hacer el amor en el segundo aliento, hacer el amor en el cenit del deseo, amar la flor en que te alargas, amar el límite de tu piel o el modo en que bajas

la voz para hablar de la mía, amar no tanto cómo haces el amor sino cómo eres un pez sobre la cama al hacer el amor...

Pero por estos caminos del Eros, Gabriela ya ha incurrido en poemarios anteriores de modo que esta parte no me parece tan nueva como las otras. Debo confesar sin embargo que lo que ha cambiado es el cincel con el que trabaja ahora.

El procedimiento para tratar estos materiales peligrosos no son recetas sino una larga lista de “quién sabe”. Decir adiós puede tener regreso por procedimientos laterales, un libro, un rostro desconocido, tomar decisiones es también un riesgo sin garantías de ninguna especie, no tener el mensaje del ser que se espera, es quizás el resultado de vaya a saber cuál azar imposible de imaginar.



ser más bien, que sea una especie de milagro que experimenta el enamorado. Esto podría explicar cómo es que justo ayer me encontré contigo en esta ciudad en la que estoy de visita.”

En este recorrido que debe hacerse también a cabalidad están los espacios, el tálamo por ejemplo, el tiempo otra vez, las tres de la mañana y la ironía como salida de



Pero también anunciar que no se escribe bonito porque sí, que acaso en la frase larga campea el verso a veces pero no todas, que hay que convenir en la paciencia de la prosa para labrarla como si de un canto épico se tratara, o una lírica confesión o hasta un duro batallar entre tú y yo.

Y el cuerpo vuelve a imponerse, pide cosas, exige, y no se sabe bien si el pobre cuerpo responde a los estímulos del espíritu o viceversa. Lo cierto es que crece desmesuradamente. Y porque el cuerpo se ha presentado otra vez, reaparece el insomnio o la mancha en la piel, o la rigidez de la espina dorsal. Tiempo y cuerpo parecen revelarse en conjunto, hay objetos o cosas para apaciguarlos, como el reloj que hace de camino para afectar a ambos, pero no, no los

afecta, el tiempo y sobre todo si se pone de acuerdo con el cuerpo, es muy cabrón. En cuanto a éste último tiene su lógica propia, cuando se pone triste se hincha, por ejemplo. La poeta narradora propone hacer cortes muy exactos respecto de ciertos episodios, cortarlos, separarlos; son aquellos que han detonado el problema los que deben ser extirpados. El corte con las tijeras merece toda nuestra atención. No hay seguridad, sin embargo, en que la maraña no vuelva a crecer.

Hay un shock, es doloroso, es íntimo, para eso no hay procedimiento que valga. Sólo el aislamiento, el silencio y la prueba del suceso en la mejilla, es decir otra vez en el cuerpo, ese gran chismoso. El tiempo se presenta en forma de días incompatibles. Se observa la magnitud de la experiencia dolorosa

por “el sonido del vacío. El vacío se oye como un hueco donde no crece nada, los oídos se saturan de esa nada, el olfato también, la piel misma percibe una sensación extraña. Y es en el pecho donde la nada hace su máxima presencia”.

Y finalmente se enhebran los hilos, el tejido de la experiencia “ha tenido una influencia directa en la forma y en el lugar en que entra y sale el hilo ensartado a la aguja y atraviesa la tela”. Ha tenido una influencia directa en el modo de crear el poema. Porque “Uno no puede escindirse de uno mismo y en el acto creativo se cuelean toda clase de materiales que se generan en las entrañas”.

Por eso esta obra de Gabriela Cantú, se vuelve así un material peligroso.

Coral Aguirre

# LECHE

## O LAS FORMAS POÉTICAS DE LA RESURRECCIÓN

*En la orfandad de esta tierra de glaciación y guerra,  
tu boca es la gruta donde resuenan las únicas  
palabras  
que me consuelan y comer de ella, es para mí beber  
de tu eco,  
besar el pezón de tu cabeza.*

Aurática, Marina Perezagua

La voz literaria de Marina Perezagua es única. Luego de su primer libro de cuentos *Criaturas abisales*, una sumersión precisa y poética por un universo desconcertante poblado por seres crueles y sin embargo entrañables, ahora nos conduce a un viaje aún más profundo por los abismos del alma humana donde se desdibujan todas las fronteras, donde la muerte se confunde con la vida, el amor con la crueldad, el horror con la belleza, el hombre con la mujer, los humanos con las

bestias, la verdad con la mentira. En los catorce relatos que conforman *Leche*, la muerte, los escenarios casi apocalípticos de horror y destrucción, se confrontan a cada paso con un erotismo pertinaz, casi heroico, capaz, incluso, de configurar una nueva esperanza, una resurrección.

Sus personajes son los sobrevivientes de diversas catástrofes y se aferran a la vida desde sus cuerpos desfigurados, desde sus almas rotas y solitarias. Perezagua los salva con su palabra poética, tan precisa y tan

**TÍTULO:** *Leche*

**AUTORA:** Marina Perezagua

**EDITA:** Los libros del lince

**AÑO:** 2013



profunda que es capaz de construir puentes que, como en “Little boy”, permiten no tanto transitar desde una orilla a la otra (de la muerte a la vida, del amor a la crueldad) sino dotarnos de perspectivas, permitirnos ver “cuantos paisajes caben en un solo paisaje”. La poesía que palpita y conforma los relatos no es metafórica, sino literal y exacta como el corte de un bisturí al tiempo que multiplica y Enriquece la mirada.

El libro abre y cierra con dos relatos sobre la guerra y sus barbaries. En ambos el futuro está cancelado y la autora encuentra la forma de narrar lo indecible, eludiendo tanto la condescendencia como el cinismo. En “Little boy”, el relato más largo de los que integran el libro (prácticamente una *nouvelle*) la narradora va revelando desde el presente la historia de H., su vecina, una víctima de Hiroshima a quien la bomba le regaló la posibilidad de construir su identidad, al tiempo que le robó la capacidad de sentir y, sobre todo, de procrear. Mientras que en el último relato, “Leche”, la otra cara de la moneda, nos confronta con la crueldad del ejército imperial japonés durante la masacre

de Nankin. Ambos relatos son un ejercicio de la memoria histórica y un despliegue de la imaginación poética que nos permiten ver un cordón umbilical de 9,479 metros que va de la bomba al vientre de H. y un bebé que sólo puede absorber la ignominiosa leche del soldado invasor.

Pero la muerte también tiene otros rostros que apuntan a nuevas y posibles resurrecciones. En “El alga”, la muerte es y no es un disfraz, la protagonista de la historia no está muerta, pero tampoco está del todo viva, flota en la ingravidez de un mar de resentimientos; sin embargo, a través de las desconcertantes palabras de un intruso, se enciende la memoria del amor y del deseo y el alga se vertebra, “tiende a coral” y puede ahora salir de puerto y abrirse a la vida.

En “Él” hay un cuerpo destrozado por una explosión, irreconocible, una mujer se entrega a su cuidado, se olvida del mundo y hace de esta tarea su única pasión, “soy la bacteria que crece en un moribundo”, pero un hallazgo hace que la duda surja ¿y si él no es él? ¿Y si la presencia de éste sólo confirma la ausencia del otro?, ¿cabe

esperar que la ternura devenga crueldad y abandono? Sea como sea, el amor, aunque equivocado, ha salvado una vida.

“La tempestad” es una exploración sobre el poder del lenguaje y un homenaje, cargado de ironía, a la literatura. Una actriz polaca, avecindada en los Estados Unidos recita un parlamento en su lengua natal. Los invitados a la reunión intentan adivinar de qué obra se trata. El protagonista, sobreviviente a una tempestad en su viaje a América, no puede sobreponerse a la incertidumbre —“líbrame con tu palabra de estas olas sin alma, sácame de estos naufragios”— y se lanza contra el cuello de la actriz, quien lejos de declamar algún parlamento célebre de la literatura dramática universal, sólo decía el abecedario en polaco.

En “Aniversario” hay una puesta en escena de una despedida entre la hija y el padre. La narración en primera persona es interrumpida por una descripción del espacio y de las acciones. En este relato hay también un ejercicio de memoria, dos muertes simbólicas y un renacimiento. La relación entre ambos y la palabra ha muerto; tras 15 años de separación el padre sólo puede articular un lamento, pero ahora la hija, como el alga vertebrada del relato anterior, puede echarse a andar.

Así, en algunos relatos, la palabra y la memoria son aliadas del erotismo y de las pulsiones de la vida; tal vez la única muerte verdadera sea el silencio. Quizá por eso en “Las islas” un padre descubre que el verdadero canto de las sirenas es el silencio luego de arrojar sus hijos al mar para abrazar una quimera.

Esta necesidad de la memoria, aunque sea una falsa memoria,

permite dar sentido al protagonista de “El piloto”, quien como la cara inversa de Funes el memorioso, tiene la capacidad de olvidar todo lo que ocurre durante los recorridos entre sus puntos de salida y de llegada; por tanto, para dar sentido a sus viajes y a su vida, ha decidido hacerse responsable de todo lo que ocurre en la carretera, de todos las personas y animales que resulten heridos durante las horas que él transita. “Cuidarlos era como llenar un cajón en mi memoria. No sabía lo que contenía el cajón, pero su peso me indicaba que estaba lleno, y era esa plenitud lo que importaba.”

Otro relato que explora la idea del trayecto y de la “mentira” que posibilita la vida es el bello relato “Aurática” en el que en un mundo apocalíptico, “en glaciación y guerra”, una joven ha asegurado la sobrevivencia de su dependiente hermana menor, quien literalmente se alimentaba de su boca y de su voz, sosteniendo la mentira de su presencia a través de un pacto de silencio.

Más allá de cualquier condicional moralista, en los relatos de Perezagua habita la fuerza de la vida,

la ética incuestionable del gozo de la sobrevivencia. Por eso Benjamín no tiene remordimiento alguno al comerse a “Blanquita”, la oca con la que había jugado y que su madre decidió cocinar nada más porque sí. Tampoco el profesor siente culpa luego de prometer el placer con su mano al débil cuerpo de su alumna adolescente mientras espera un “Trasplante” de corazón. Nuevamente la muerte y la vida se rozan en el pulso erótico del deseo.

Esta capacidad para franquear los límites de la estrecha moralidad humana se expresa en toda su contundencia en “Mio tauro”, una historia de revelaciones, en la que la madre del primer minotauro no duda en copular con su hijo en lugar de cumplir el ritual sangriento que le exigen los humanos, y se lanza a la pradera en total libertad, lejos de las imposiciones del lenguaje y de la razón.

Pero si en “Mio tauro”, el género humano puede ser abandonado para salvar al amor, en “Homo coitus ocularis”, un hombre y una mujer, la última pareja de una especie que “decidió colectivamente, por el bien de las demás especies, la extinción

voluntaria”, se miran a los ojos y en esa “intimidación del alma por la cópula de la mirada” —con sus aparatos reproductivos intactos—, deciden que tal vez valga la pena volver a poblar el mundo; hacer del final un nuevo principio, porque después de todo, y a diferencia de otras especies, por ejemplo los elefantes, los humanos pueden aparearse mirándose a los ojos.

Los relatos de *Leche* configuran así una literatura del cuerpo, tan humana como sus fluidos, sus dolores, placeres y desgarramientos: una literatura de la sobrevivencia. Porque Marina Perezagua sabe que para que cada ser humano esté vivo, millones tuvieron que sobrevivir antes que él a una infinita cadena de catástrofes naturales y humanas, desde el ataque de un lobo en una cueva paleolítica, hasta la inyección letal que recorre las venas de “Un solo hombre solo”.

*Leche* es un libro fascinante que confronta y seduce. Una literatura capaz de mirar con amor el espanto quizá porque intuye que es ahí donde late con más fuerza el corazón de lo humano.

Ana Laura Santamaría

## LETRAS POR VENIR

### armas y letras 86-87

En nuestra siguiente edición presentamos un dossier con motivo del 70 aniversario de la primera aparición de *Armas y Letras*, en enero de 1944. Contaremos con algunas memorias de ex directores, el facsimilar del primer boletín, y una relación de la historia de la revista. Además, recordamos a Octavio Paz, Efraín Huerta y José Revueltas en sus centenarios.

Además de contar con las columnas de Bárbara Jacobs, Eduardo Antonio Parra y Alberto Chimal, engrosan nuestra edición ensayos y poemas de autores nacionales y extranjeros.

El número estará acompañado por las fotografías de Roberto Ortiz Giacomán. ●

**JUAN CARLOS ABRIL** (Los Villares, Jaén, España, 1974). Doctor en literatura española por la Universidad de Granada, donde además es profesor. Ha publicado los libros de poemas *Un intruso nos somete* (1997), *El laberinto azul* (2001) y *Crisis* (2007). Su obra está reunida en *Poesía (1997-2007)* (El Tucán de Virginia, 2013). Dirige la revista *Paraíso*.

**CORAL ACUIRRE**. Narradora, dramaturga, ensayista. Coordinadora de la Escuela de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL y maestra en el Colegio de Letras de la misma entidad. Ha merecido premios nacionales en México y Argentina, y el Premio a las Artes de la UANL.

**INGRID BRINGAS** (Monterrey, 1985). Poeta. Ha publicado los libros *Samizdat* (La Fonola Cartonera, Chile, 2013), *Sonámbulos de Sodoma* (Casimiro Bigua Ediciones, Buenos Aires, 2013) y *Afrodita muere en la ciudad* (La Verónica Cartonera, Barcelona, 2014). Es fundadora del fanzine *Cosmonauta*.

**ADOLFO CASTAÑÓN**. Escritor, poeta, editor y traductor. Ha publicado su poesía reunida bajo el título *La campana y el tiempo*, y ha reunido sus ensayos en la serie *Paseos*. Es Miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua. En 2003 el gobierno de Francia lo distinguió con la orden de Caballero de las artes y de las letras.

**ROCÍO CERÓN** (Ciudad de México, 1972). Poeta y editora. Ha publicado *Basalto* (2002), *Soma* (Argentina, 2003), *Imperio/Empire* (2009), *Tiento* (2010), *El ocre de la tierra* (España, 2011) y *Diorama* (2012). Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Para leer/ver/escuchar obra de la autora visita: [www.diorama-poesiatransversal.com](http://www.diorama-poesiatransversal.com)

**MIGUEL COYARRUBIAS** (Monterrey, 1940). Poeta, ensayista y traductor. Ha obtenido el Premio de Traducción de Poesía del INBA y el Premio a las Artes de la UANL. En 2012 apareció su más reciente libro, *El traidor II* (UANL/Aldus), serie de traducciones de poetas franceses y alemanes.

**GABRIELA CANTÚ WESTENDARP** (Monterrey, 1972). Poeta, ensayista y promotora cultural. Maestra en ciencias con especialidad en lengua y literatura por la UANL. Es directora de difusión cultural de la Universidad Metropolitana de Monterrey. Obtuvo el Premio Nacional de Poesía Ramón López Velarde 2012 con su poemario *Material peligroso*.

**ALBERTO CHIMAL** (1970). Sus libros más recientes son *El último explorador* (2012) y *El Viajero del Tiempo* (2011). Es conocido también como practicante y estudioso de la escritura digital y mantiene el sitio web: [www.lashistorias.com.mx](http://www.lashistorias.com.mx).

**LEONARDO IGLESIAS**. Ha publicado *Antropología médica*, *Psicología de la voluntad de poder*, *La cultura contemporánea y sus valores* y *La religión bajo sospecha*, entre otros títulos, así como variados ensayos en publicaciones universitarias.

**BÁRBARA JACOBS** (Ciudad de México, 1947). Narradora y ensayista. Merecedora del Premio “Biblos” al Mérito 2013. Sus libros más recientes son *Un amor de Simone* (Conaculta, 2012), y *Antología del caos al orden* (Joaquín Mortiz / Planeta, 2013).

**SARA LÓPEZ** (México, D.F, 1969). Es maestra en artes por la UANL. En 2009 recibió el Premio de Adquisición de la Reseña de la Plástica de Nuevo León. Ha participado en cuatro exposiciones individuales en Monterrey. Es investigadora y curadora independiente.

**JONAS MEKAS** (Semeniškių, Lituania, 1922). Cineasta y poeta. Ha escrito alrededor de 20 libros de poesía que han sido traducidos a varios idiomas. Entre otros reconocimientos, recibió el Gran Premio del Festival de Cine de Venecia, en 1964, por su documental *The Brig*. Es miembro de la Academia Americana de Ciencias y Artes y es considerado un clásico de la literatura lituana.

**JOSÉ ROBERTO MENDIRICHAGA** (Monterrey, 1944). Maestro en letras españolas por la UANL. Cultiva el ensayo, la reseña y la biografía. Es autor de diez libros

y profesor en la Universidad de Monterrey, donde imparte, entre otros, los cursos de literatura mexicana y literatura universal del siglo XIX.

**SILVIA MIJARES.** Médico cirujano dentista, licenciada en filosofía y maestra en filosofía por la UANL. Ha colaborado en *Armas y Letras*, *Trabajo y Cultura*, *Ensayo*, *El Volantín*, *Aquí Vamos*, *Deslinde*, *Coloquio*, *Movimiento Actual*. Autora de *Anatomía y fisiopatología del dolor* (1962), de *La filosofía de Vasconcelos como filosofía latinoamericana* (1974) y de *Fundamentos de la cocina nuevoleonesa* (2009).

**HUGO MUJICA** (Buenos Aires, 1942). Estudió bellas artes, filosofía, antropología filosófica y teología. Su obra contiene varios libros de ensayos y cuentos, y este año ha publicado *Poesía completa 1983-2011* (Vaso Roto, México-España) y su último libro de poesía *Cuando todo calla*, por el que recibió el XIII Premio Casa de América de poesía americana.

**EDUARDO ANTONIO PARRA** (León, 1965). Narrador y ensayista. Por el relato breve *Nadie los vio salir* ganó el Premio de Cuento Juan Rulfo 2000. Fue becario de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation en 2001 y del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

**MARINA PORCELLI** (Argentina, 1978). Ha publicado ensayo y cuento en diversos medios y antologías de Argentina, Cuba, Chile, México, Nicaragua, Estados Unidos y España. Su libro de cuentos *De la noche rota*, publicado en 2009, consiguió la Mención en el Premio Municipal de Literatura de Buenos Aires; y el volumen de ensayos, *Hombres en el desierto*, recibió Mención en el Casa de las Américas 2014.

**ALFONSO RANGEL GUERRA** (Monterrey, 1928). Abogado, escritor, educador y funcionario público. Fue rector de la UANL de 1963 a 1964. Actualmente es director del Centro de Estudios Humanísticos de la UANL. Ha publicado numerosos artículos y ensayos, particularmente sobre temas literarios.

**ANA LAURA SANTAMARÍA** (Ciudad de México, 1967). Escribe sobre filosofía y teoría del drama en revistas

especializadas, y crítica teatral en diversos periódicos y revistas de México y de Estados Unidos. Ha publicado el libro *Desde la butaca* (2002). Actualmente es directora asociada de la Cátedra Alfonso Reyes en el Tecnológico de Monterrey.

**MAYRA SILVA** (Monterrey, 1978). Es licenciada en artes visuales por la UANL. Ha expuesto en Monterrey, México, D.F.; París, Francia; Argentina, Estados Unidos, España, Israel y Brasil. Obtuvo el Premio de Adquisición en el Salón de la Fotografía 2004 y en las reseñas de la plástica nuevoleonesa 2004-2005. En 2008 obtuvo el Premio de Adquisición en la Bienal Nacional Artemergente.

**HUGO VALDÉS** (Monterrey, 1963). Narrador y ensayista. Estudió letras españolas en la Universidad Regiomontana. Becario del Centro de Escritores de Nuevo León, 1989 y 1992; del FONCA, 1995; y del FOECA-Nuevo León 1997 y 2002. Premio Nacional de Ensayo Alfonso Reyes 1994 por *El laberinto cuentístico de Sergio Pitol*.

**AGNES VERLET.** Profesora de literatura francesa en la Universidad de Provence (Aix-Marseille I). Ha publicado *Vanidades de Chateaubriand* (Droz, 2001) y *Piedras parlantes, antología de epitafios de París* (Paris-Musées, 2000). Colaboradora de *Magazine Littéraire*; en *Europe* ha publicado una novela y relatos breves.

**JOSÉ JAVIER VILLARREAL** (Tijuana, Baja California, 1959). Poeta, ensayista y traductor. Su último libro de poesía es *Campo Alaska* (2012). Ha recibido, entre otros, el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes 1987 y el Premio a las Artes UANL en 1990. Desde 2006 es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

**ALBERTO VILLARREAL.** Licenciado en psicología por la Universidad Regiomontana, con especialidad en psiquiatría hospitalaria y de la comunidad. Departamento de Psiquiatría UANL. Es psicoanalista en la Asociación Regiomontana de Psicoanálisis A.C.





# CASA UNIVERSITARIA DEL LIBRO

## REFUGIO DE TODOS PARA LA CULTURA

Ven y conoce las instalaciones del nuevo recinto cultural de la UANL, donde podrás disfrutar de todo un mundo acerca del libro a través de las diferentes actividades que tenemos para ti, como talleres, conferencias y mesas redondas dentro de la casa o en el espacio al aire libre. Nuestra librería cuenta con una variedad de títulos y espacios confortables que invitan a la lectura.

## ¡VISÍTANOS!

### LIBRERÍA / ARTE

Padre Mier 909 pte. esquina con Vallarta

Martes a sábado: 10:00-20:00hrs./ Domingos: 10:00-14:00hrs./ Lunes: cerrado

Entrada libre/ Zona Wireless / Estacionamiento gratuito por la calle Vallarta

Mayores informes: 8329-4126 y en [publicaciones@uanl.mx](mailto:publicaciones@uanl.mx) / [casadelibro@uanl.mx](mailto:casadelibro@uanl.mx)



Casa del Libro UANL



[casa\\_libroUANL](https://twitter.com/casa_libroUANL)



she wrote about time, one's relation

Once more, it's all about





